L'EDUCATION MUSICALE

MAI 1966

128

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE



CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — No 128 1er MAI 1966

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

BEETHOVEN :

5e CONCERTO en MI BÉMOL MAJEUR, op. 73 pour piano

par A. MUSSON

Partition de poche : Eulenburg - N° 706.

Discographie.

Deutsche Grammophon (W. Kempf) 618776 - 30 cm.

Pathé Marconi, Plaisir Musical (Ed. Fischer) 30034 - 30 cm.

Pathé Marconi (Guillels) FCX 674 - 30 cm.

Pathé Marconi (Schnabel) Voix illustres - COLH 5 - 30 cm.

* * *

Le Concerto

Le concerto (du latin : concertare, lutter) est une œuvre mettant en opposition, en rivalité deux groupes distincts : un groupe de solistes, 1, 2 ou 3 et un ensemble orchestral.

De tous temps, ce genre connut le succès.

A partir, surtout, de la période classique, le groupe de solistes se réduisit à un seul exécutant.

Ce fut ce qu'on nomma le **Concerto pour soliste** en opposition au **concerto grosso**, pour 2 ou 3 solistes, et dont les **Concertos brandebourgeois** de **J.-S. Bach** demeurent les plus extraordinaires modèles.

Le moule de la forme « sonate » sert de cadre au Concerto.

Toutefois, deux groupes instrumentaux s'opposant l'un à l'autre, cette forme, dans le concerto, subit quelques modifications. Ainsi, l'exposition initiale de la sonate est double dans le concerto : une exposition orchestrale et une exposition instrumentale.

De plus, la partie du soliste s'accrut de ce qu'on nomme : la cadence, épisode plus ou moins destiné à faire briller la virtuosité de l'exécutant, ce qui, d'ailleurs, ouvrit la porte au mauvais goût et à l'effet facile.

Sous la plume de beaucoup, hélas ! le concerto pour soliste devint alors un genre antimusical.

Tout au long de l'histoire musicale, des grands maîtres, cependant, surent mettre le genre au niveau élevé de toutes les autres formes de composition : **Vivaldi, J.-S. Bach, F.-J. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Ravel,** par exemple.

Le Concerto en mi bémol

La prodigieuse activité créatrice de Beethoven comprend, dans le domaine du Concerto :

— le Concerto pour violon en ré majeur, op. 61, de 1806 et dédié à Stéphane de Breuming;

— le Concerto pour piano, violon et violoncelle, appelé « Triple Concerto », en ut majeur, op. 56, de 1804-1805, dédié au Prince de Lobkowitz;

— cinq Concertos pour piano :

si b majeur, op. 19, écrit en 1795,

ut majeur, op. 15, écrit en 1798,

ut mineur, op. 37, écrit en 1800,

sol majeur, op. 58, écrit en 1805-1806, dédié à l'Archiduc Rodolphe,

mi bémol majeur, op. 73, écrit en 1809, dédié à l'Archiduc Rodolphe, et surnommé « L'Empereur ».

On peut s'étonner que ces concertos ne soient que sept, qu'ils se trouvent rassemblés en cette période de 15 ans, de 1795 à 1809 et que Beethoven abandonna ce genre ensuite.

La raison en est peut-être, et surtout, dans le genre même, tourné essentiellement vers la virtuosité et le divertissement. Pour Beethoven, toute œuvre d'art, quelle que soit la forme lui servant de cadre, est une œuvre dramatique, c'est-à-dire que, composée d'éléments contrastants (thèmes, mouvements, instruments, etc...) elle est une action continue, une progression expressive sans concession ni à la mode, ni à la facilité.

Et c'est sans doute parce que ce Concerto en mi bémol parvenait au maximum possible dans ce genre, que le maître n'en écrivit plus ensuite. Et puis tant d'autres formes sollicitaient Beethoven pour écrire les chefs-d'œuvre composés entre 1809 et sa mort, en 1827 : 6 quatuors, les 7e, 8e et 9e symphonies, des sonates, la missa solemnis en ré, etc... !

Contemporain de la Sonate en mi bémol majeur, op. 81 a (les Adieux, l'Absence, le Retour) composée pour le départ de Vienne du dédicataire, le Concerto en mi bémol vit le jour à une époque tragique : la guerre, l'invasion de l'Autriche et l'occupation de Vienne en mai 1809.

Qui dirait, en écoutant cette œuvre magistrale, toute d'énergie, de virilité et d'allégresse, qu'elle fut réalisée en ce moment où le maître connut d'aussi grandes misères, morales et matérielles.

ANALYSE

Le Concerto en mi b est une des plus belles pages que la littérature musicale possède en cette forme.

Sa conception, la valeur des idées, son ordonnance, la richesse de l'orchestration, ses modulations et ses rythmes en font une admirable et grandiose composition se situant au niveau de la symphonie tant le dialogue se montre serré et intime entre le soliste et l'orchestre.

Comme presque tous les concertos classiques, il se compose de trois mouvements : deux mouvements vifs encadrant un mouvement lent lequel, d'ailleurs, le fait est à retenir, s'enchaîne au finale.

L'orchestre, de composition classique, comprend :

— les bois par 2 (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors);

— les cuivres par 2 (2 trompettes) que Beethoven n'utilise que dans les tutti d'orchestre dont la plénitude se trouve amplifiée par leur éclat. Elles n'apparaissent pas dans le mouvement lent;

— la batterie (timbales) ne figurant que dans les deux mouvements vifs.

Les formes utilisées restent conformes à la tradition classique :

— 1er mouvement : forme sonate,

— 2e mouvement : forme lied,

— 3e mouvement : forme rondo

et, dans cette œuvre, ainsi que dans toutes les productions instrumentales du maître, c'est dans le perfectionnement des matériaux employés que le génie de Beethoven se manifeste (cadres, thèmes, timbres, modulations).

Premier Mouvement : Allegro

La tonalité principale est mi bémol majeur et trois thèmes principaux ont servi à le construite :

— A, en deux périodes : A^1 et A^2,

— A^1 contient un dessin rythmique (a) qui jouera un rôle important en divers moments du morceau,

— B, en deux périodes : B^1 et B^2,

— C.

Les trois parties caractéristiques de la forme « sonate » apparaissent nettement :

— exposition (mes. 1 à 174); développement (mes. 174 à 363); réexposition (mes. 363 à 582).

Toutefois, le genre du concerto opposant deux groupes instrumentaux : l'orchestre et le soliste, l'exposition est double : une première exposition : orchestrale (mes. 1 à 110), la seconde : instrumentale (mes. 111 à 174).

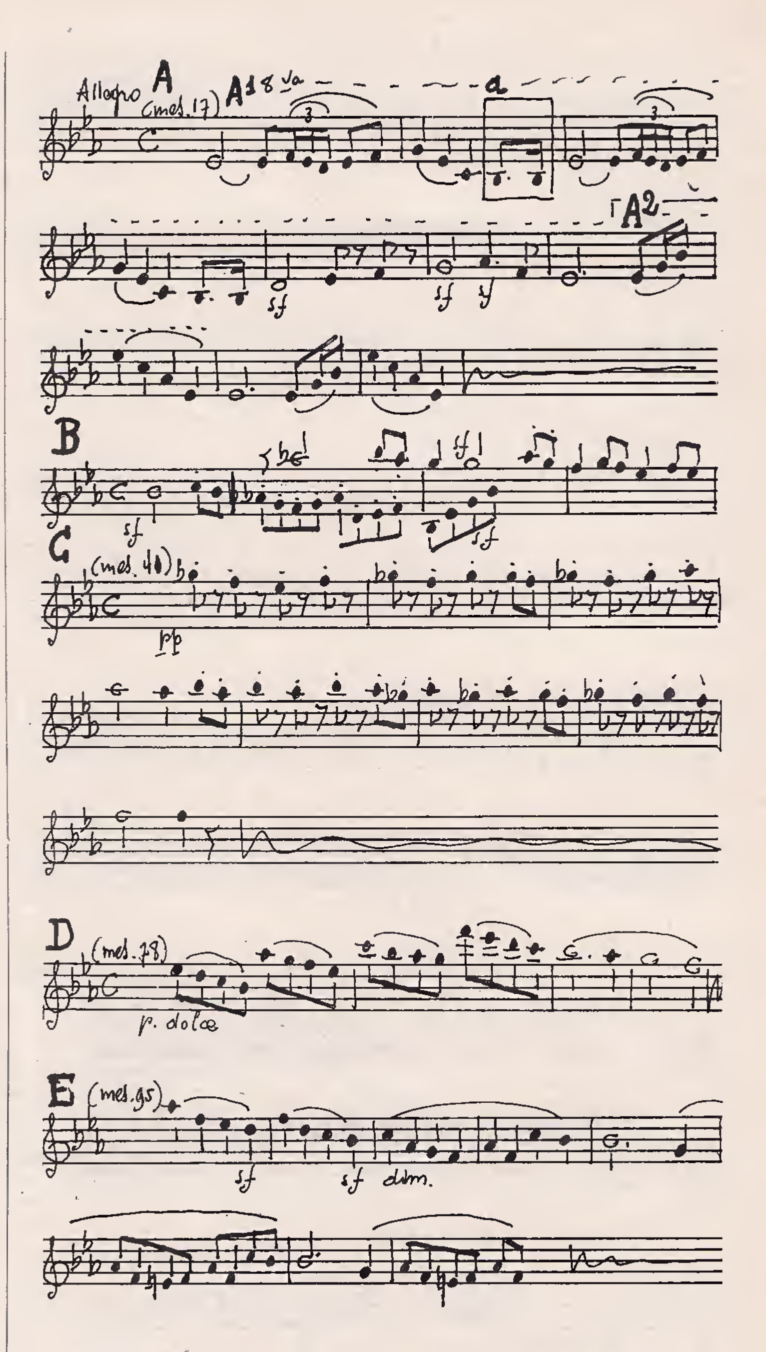
En outre, à la fin de la réexposition proprement dite (mes. 432), Beethoven a construit un développement terminal assez semblable au développement central, l'enchaînement des tonalités étant évidemment différent.



Une sorte d'introduction brillante en tutti d'orchestre, de 10 mesures, précise la tonalité du morceau par la succession des accords des 1er, 4e, 5e et 1er degrés, ce qu'on nomme « cadence parfaite ».

Entre eux, par des traits rapides et étendus, le piano se présente.

A la 11e mesure, les premiers violons exposent le thème A, lequel, comme toujours chez Beethoven, est d'une configuration nette, rythmée et tonale. On y remarquera la puissance de la



cellule initiale et l'élément rythmique « a » qui lui succède; l'une et l'autre parcourent le morceau dans son entier, lui conférant une riche unité rythmique et un intérêt expressif croissant. On remarquera aussi que le quintette des cordes n'expose d'abord que A^1; c'est le tutti orchestral qui expose A^1 et A^2.

Tout de suite après, à la mesure 29, paraît le thème B; il remplit ce qu'en langage technique on nomme « passage de transition » ou « pont ». On sait que, dans la forme sonate, l'exposition a pour mission d'« exposer » deux thèmes principaux sur lesquels le morceau entier est construit (ici A et C).

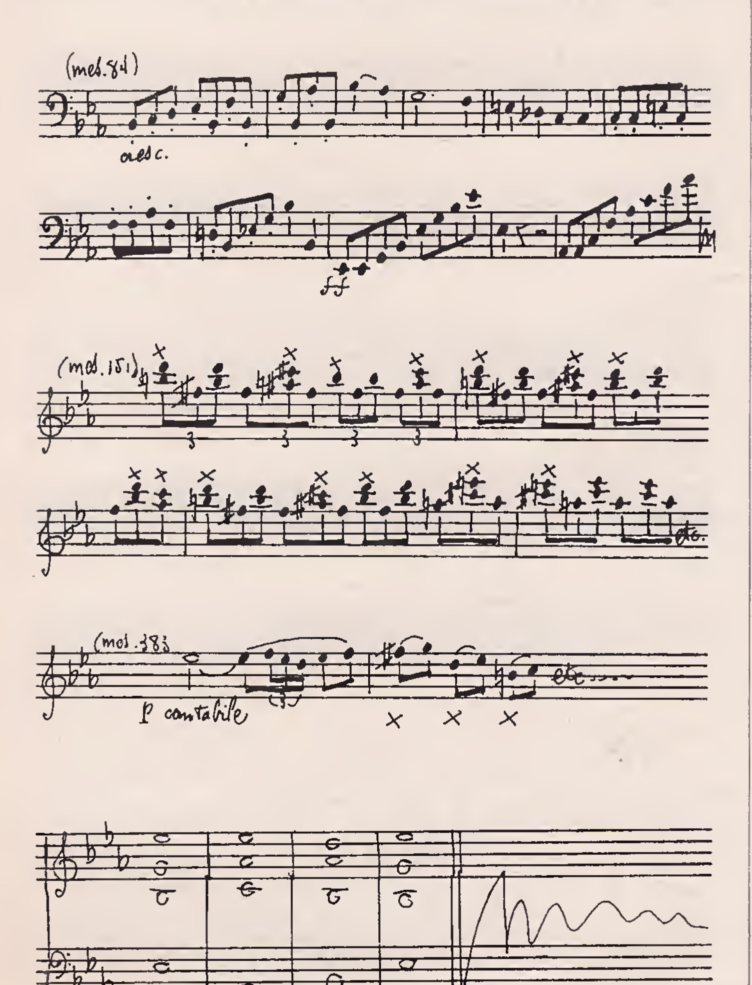
Ces deux thèmes doivent être dans deux tonalités différentes : le premier au ton principal, le second à sa dominante. Ainsi, si le ton principal est do majeur, le second thème, selon la règle classique, doit être en sol majeur. Le « passage de transition » ou « pont » conduit d'un ton à l'autre; il est donc un passage modulant qui, effectivement, « transite ».

Dans les premiers temps de la forme, ce passage n'était marqué par aucun élément thématique original, une simple succes-

sion d'accords conduisait du premier au second thème. Peu à peu, la forme se perfectionnant, ce passage perdit son caractère de remplissage et un thème aux contours bien définis le parcourut. Ainsi, dans l'œuvre présente avec B^1 (mesures 29 à 33) puis B^1 et B^2 (mesures 33 à 40). La montée de B^2, l'apparition d'un **do bémol** et d'un **sol bémol** persistants conduisent au second thème principal C.

Il paraît dans le ton de **mi bémol mineur.** Laissez-vous gagner par la délicatesse intime de ce thème si simple auquel convient admirablement cette tonalité pourtant si loin de ce que la règle classique demandait ! Une seconde fois, ce thème paraît, cette fois aux cors et legato; les timbales marquent le rythme qui, dans les mesures précédentes, était confié aux altos et violoncelles, cependant que premiers et seconds violons déroulent une arabesque d'un délicieux effet : deux fois quatre mesures au cours desquelles vous ne manquerez pas d'être sensible à l'instrumentation (mes. 41 à 56).

Vient ensuite un jeu serré avec la tête de A, entre premiers violons et basses, puis bassons. Peu à peu, entrent tous les instruments de l'orchestre, un long crescendo aboutit à un éclatant *ff* (mes. 74). Cette période se termine par un trait descendant en croches aux bassons, violoncelles et contrebasses, aboutissant à un nouvel élément thématique (D) (mes. 78), puis (E) (mes. 95), éléments que le développement saura utiliser.



Avec D, les bois trouvent ce qui convient à leurs timbres; entendez comme cela sonne joliment sur cet accompagnement discret des cordes. Commencé piano, cet épisode ne tarde pas à être marqué d'un crescendo aboutissant à un tutti d'orchestre **forte** au cours duquel tous les pupitres ont une part active, en particulier les basses.

L'élément E enchaîne aussitôt aux cordes, le dessin rythmique (a) s'impose peu à peu pour conclure cette première exposition orchestrale sur **si bémol,** dominante.

Un trait dramatique ascendant au piano amorce la seconde exposition instrumentale (mes. 111) plus courte et plus resserrée.

Au piano, bien sûr, est réservée une éminente place; l'orchestre soutient ou dialogue.

Les éléments thématiques réapparaissent, intégralement ou fragmentairement.

Et tout concerto étant écrit pour mettre en valeur les qualités techniques et musicales de l'interprète, ainsi que les ressources de l'instrument, de nombreux traits de virtuosité, mais d'une virtuosité musicale et respectueuse de l'œuvre d'art, sillonnent les 65 mesures de cette seconde exposition.

Dans le ton initial, **mi bémol majeur,** le piano présente le début de A^1. L'écriture serrée des deux mains fait sonner intensément et profondément ce passage (mes. 111 et suiv.) que Beethoven poursuit par de nombreux traits conduisant à A^2 à l'orchestre. Celui-ci rentre dans l'ombre à la mesure 130 pour laisser le piano préparer le passage de transition dont le thème (B) est aux bassons et que le piano harmonise par une guirlande d'une rare élégance (mes. 136 et suiv.). Ce passage est dans le ton de **sol bémol majeur.** A la mesure 144, par enharmonie, le **sol bémol** devient au piano un **fa dièse** auquel Beethoven donne une fonction de Dominante que, par des traits en doubles croches au piano, il conduit au ton de **si mineur** pour présenter le thème C varié ainsi.

Les quelques mesures qui suivent font diversion, ce qui permet au thème C de revenir en **si bémol majeur** avec plus d'intérêt d'autant qu'il est au tutti orchestral, à la mesure 167.

Ainsi, s'achève la seconde exposition sur un accord majeur de fa, dominante du ton dans lequel s'ouvre le DEVELOPPEMENT (mes. 174).

Le piano l'introduit par des traits variés et étendus, soutenus par les bois et les cordes alternativement.

Tout au long de cette partie centrale, la plupart des thèmes entendus lors de la double exposition (A^1, D, E, a), singulièrement la tête de A et (a) et surtout à l'orchestre vont se juxtaposer ou s'opposer aux débordements pianistiques, mais, ceux-ci, qui dans bien des concertos, restent étrangers à l'œuvre tant leur virtuosité n'est que prouesse acrobatique, uniquement préoccupée de l'effet, appartiennent, ici, au décor général du fait de l'agogique des thèmes eux-mêmes; c'est un ensemble à la fois intimement mêlé et opposé.

Sous un simple soutien de l'orchestre, le piano, à la mesure 184, se divertit avec la tête de A; peu à peu il s'échauffe et aboutit, aux mesures 207 et 208, à une cascade de notes couvrant plus de quatre octaves. Ainsi s'achève ce premier épisode du développement. En opposition, l'orchestre tente d'ouvrir une parenthèse avec D, cependant que le piano reprend son agitation avec des gammes ascendantes atteignant l'extrême aigu de l'instrument (mes. 211 à 217), des gammes descendantes aboutissant à l'extrême grave, puis des arpèges brisés et enfin une gamme chromatique par mouvement contraire aux deux mains (mes. 225 et 226). A ce deuxième épisode, l'orchestre répond en rééditant, une quinte plus haut et avec quelques variantes, les mesures 62 à 87. Un court dialogue s'établit ensuite entre premiers violons et basses avec la tête de A et la fin de E; puis, sur un **ré,** dominante du ton **sol,** surgit le dessin rythmique (a) (mes. 259) lequel, peu à peu, va prendre une éminente place.

Comparable à l'entrée du piano aux mesures 107 et suivantes, une gamme chromatique aboutit à un premier trille sur **sol.** A partir de cette mesure 266 et pendant 9 mesures, s'établit une modulation conduisant au ton de **do mineur.** Là, s'ouvre une période de quelques mesures dont la simplicité me permet de vous faire pénétrer timidement dans les secrets de l'écriture musicale et de vous faire sentir l'importance d'un accord au point de vue tonal et le caractère attractif de certaines de ses notes.

Pendant 8 mesures, sonne l'accord majeur de sol (sol-si-ré)

se transformant en accord de septième de dominante par l'adjonction d'un fa (sol-si-ré-fa).

Le caractère attractif de ce **fa**, un intervalle de septième sur le **sol**, est tel que cet accord prend une orientation définitive vers une tonalité, celle de **do**, d'où son nom d'accord de **septième de dominante.**

Beethoven en accuse l'importance en faisant sonner longuement à l'aigu du piano deux notes importantes : le **sol** puis le **si**, note sensible qui, naturellement, va se reposer sur la tonique du nouveau ton : **do,** cependant qu'il fait sonner aux basses le **fa** (mes. 270 et suiv.). Et, il agrémente le tout par des arpèges brisés de l'accord. Ecoutez ce passage et appréciez son caractère évolutif.

Dans ce ton de **do**, en **mode mineur**, s'ouvre le 4ᵉ épisode du développement. Les éléments thématiques en sont le début de A^1 successivement aux clarinettes, flûtes, hautbois et bassons et, à partir de la mesure 293, l'élément rythmique (a) aux cordes. Pendant ce temps, le piano développe de nombreux traits de formes variées commentant bien souvent ce que les bois exposent.

A remarquer dans cet épisode : 1°) la formule d'accompagnement des cordes (mes. 276, 280, 284, 288); 2°) la similitude des mesures 276 à 283, en **ut**, avec les mesures 284 à 291, en **sol**; la participation plus étoffée et plus suivie des deux groupes : orchestre et piano. Ainsi, dans le :

1ᵉʳ épisode (mes. 187 à 208), l'orchestre accompagne timidement;

2ᵉ épisode (mes. 209 à 226), accompagnement toujours discret de l'orchestre, malgré l'apparition de D aux mesures 209 et 210;

3ᵉ épisode (mes. 227 à 275), uniquement tutti d'orchestre.

A partir de la mesure 304, l'œuvre prend un nouvel aspect. En force, l'orchestre impose l'élément (a); le soliste répond et, de cette cellule, il tire une amplification offrant un dialogue serré entre le piano et les cordes, cependant, que le basson, obstinément répète le rythme (a). Il y a dans tout cet épisode un effet de surprise d'autant plus remarquable qu'on ne s'attend pas aux possibilités d'amplification de cette cellule (a) et que, d'autre part, l'inédit de ces mesures (310 et suiv.), renouvelle l'intérêt d'un fragment de E et de la tête de A^1, éléments s'opposant entre le piano et l'orchestre dans la conclusion de ce développement magistral (mes. 334 à 362).

La REEXPOSITION se présente assez semblable à l'exposition. Moins longue (70 mesures seulement), elle s'ouvre par la cadence initiale. Le thème A^1 paraît aux premiers violons sur un tutti orchestral scandant (a). Le piano répond avec la tête de A^1 agrémentée de quelques appogiatures (x).
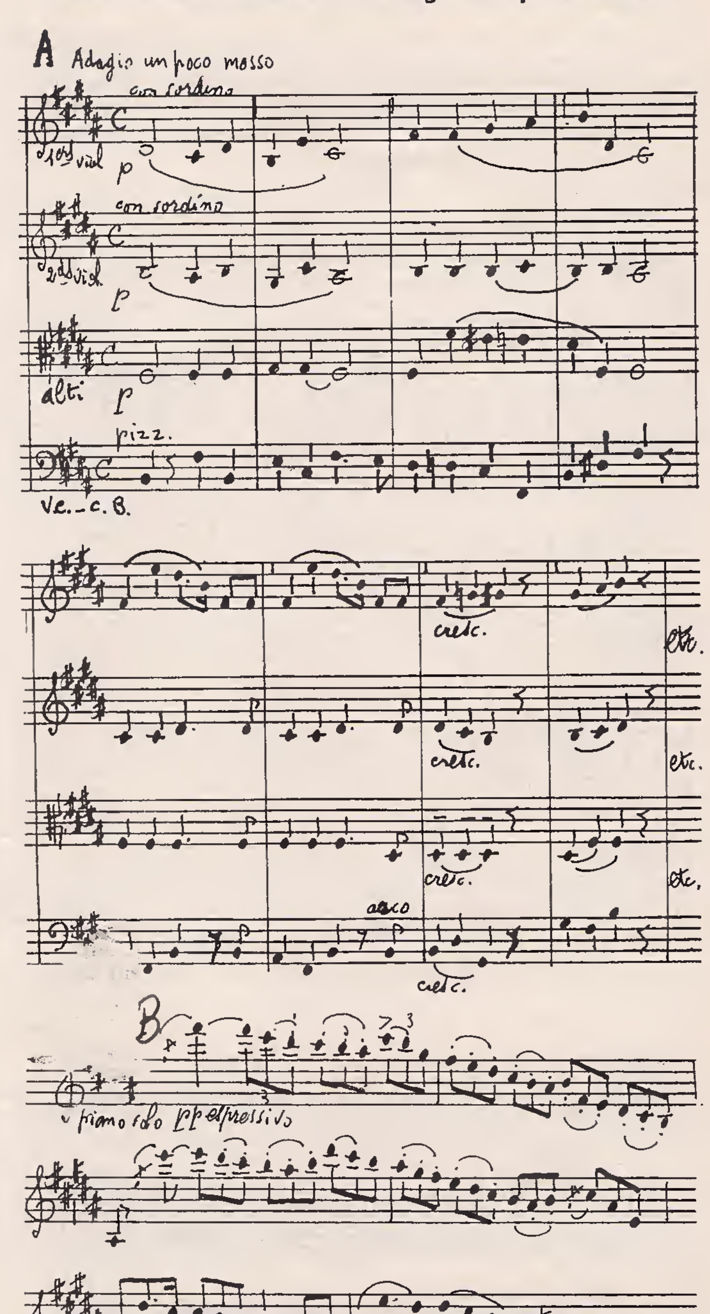
On remarquera, dans les mesures 387 à 389, les groupes de cinq doubles croches au piano revigorant singulièrement l'agogique du thème lui-même.

Par l'apparition d'un **ré bémol** à la mesure 392, une modulation s'amorce, amenant à la mesure 394 le ton de **la bémol.** A partir de là et jusqu'à la mesure 432, se retrouve dans d'autres tonalités, la partie de l'exposition instrumentale comprise entre les mesures 136 à 174.

En cette mesure 174, Beethoven, allant jusqu'au bout des ressources captivantes de ses thèmes, ouvre, avec quelle force géniale, un second développement (mes. 432 à 489) assez étendu et comparable, à quelques détails près, aux trois premiers épisodes du développement central (mes. 174 à 231). Entre les mesures 491 et 497, se situent trois points d'orgue. Ils préparent la traditionnelle cadence instrumentale. Fort discrète, cette cadence qui, dans l'histoire du genre, donna lieu à tant de concessions au mauvais goût, reste ici, comme tous les éléments constitutifs d'une œuvre d'art, servante de la seule musique.

La tête de A et le thème C en forment la substance. Repris par les cors, C s'accompagne au piano d'une élégante guirlande. Puis, le piano ne quitte plus la scène; toujours en mouvement, un mouvement exubérant et trépidant dans lequel l'oreille, si elle retrouve avec satisfaction des formules entendues précédemment, se sensibilise à nouveau avec les sonorités infiniment délicates des mesures 562 à 569, ce piano s'oppose à l'orchestre où les thèmes A, D et a, toujours aussi neufs, parcourent différents pupitres.

Deuxième Mouvement : Adagio un poco mosso



Assez souvent, le second morceau (lent) se présente dans la forme « lied ». C'est-à-dire que le thème essentiel est une phrase lied : phrase chantante de longue étendue et formée de trois périodes; viennent ensuite une partie centrale thématiquement différente et une troisième partie réexposant, avec modifications mélodiques et rythmiques, la phrase initiale.

Avec quelques variantes, cet **Adagio un poco mosso** s'apparente à cette forme encore que ses dimensions réduites (82 mesures) et son enchaînement au troisième mouvement lui confèrent un sens d'introduction à **l'Allegro** final.

La tonalité principale en est si majeur, lumineuse et convenant à merveille au thème principal (A) de ce morceau contenant aussi le thème B.

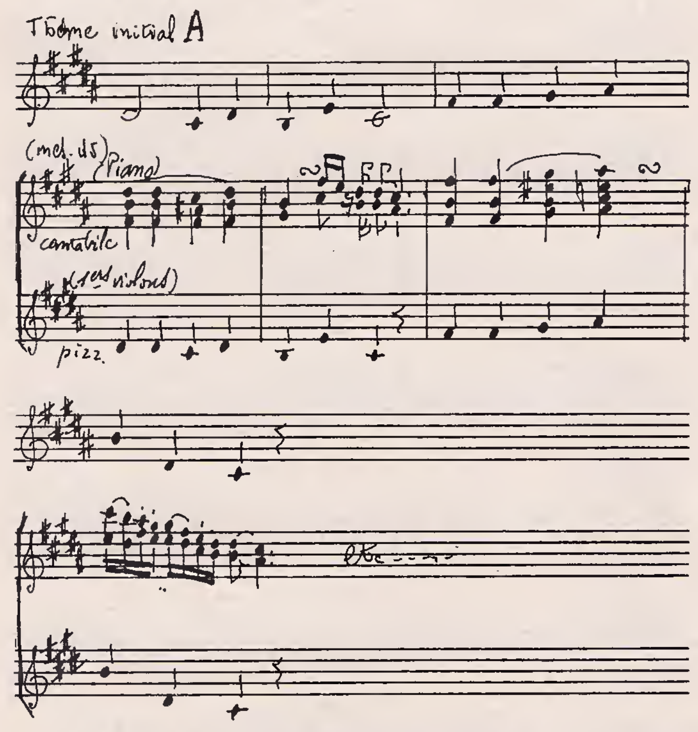
Les trois parties de la forme lied apparaissent comme suit :

Première partie (mes. 1 à 15). - Le thème principal A, limpide
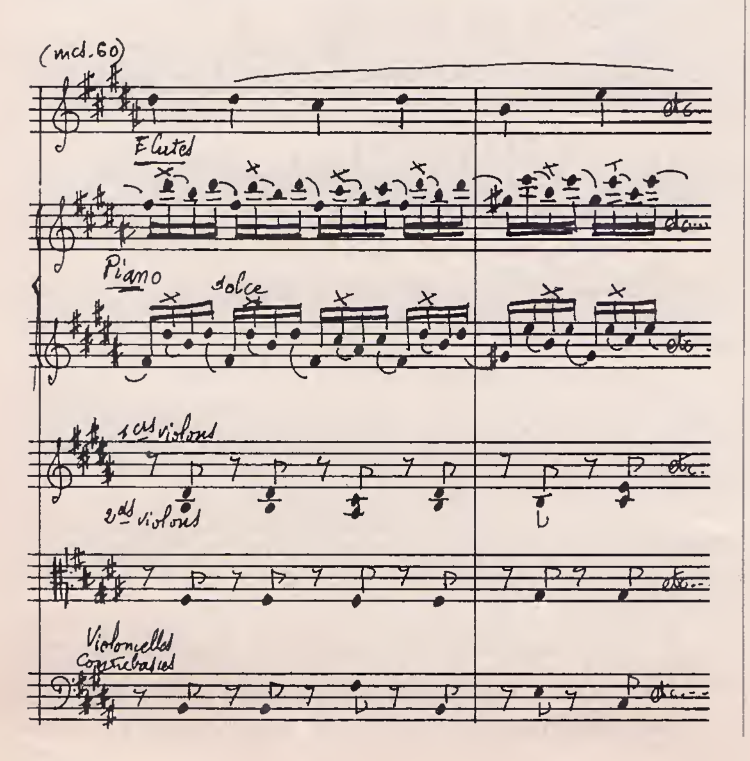
et chantant, est exposé par les premiers violons; le piano ne paraît pas; la tonalité, si majeur, est immuable.

Deuxième partie (mes. 16 à 44). - Le piano présente le thème B en si majeur, puis en ré majeur (mes. 28). A partir de la mesure 35, le piano s'anime avec des successions en tierces aboutissant à une montée chromatique trillée aboutissant à la.

Troisième partie (mes. 45). - Toute marquée par le thème A, aux premiers violons en pizzicati et, en même temps, au piano qui l'enrichit de quelques agréments.



A la mesure 60, on retrouve tel quel ce thème A aux bois, en contretemps aux cordes et noyé dans le mouvement en doubles croches du piano.
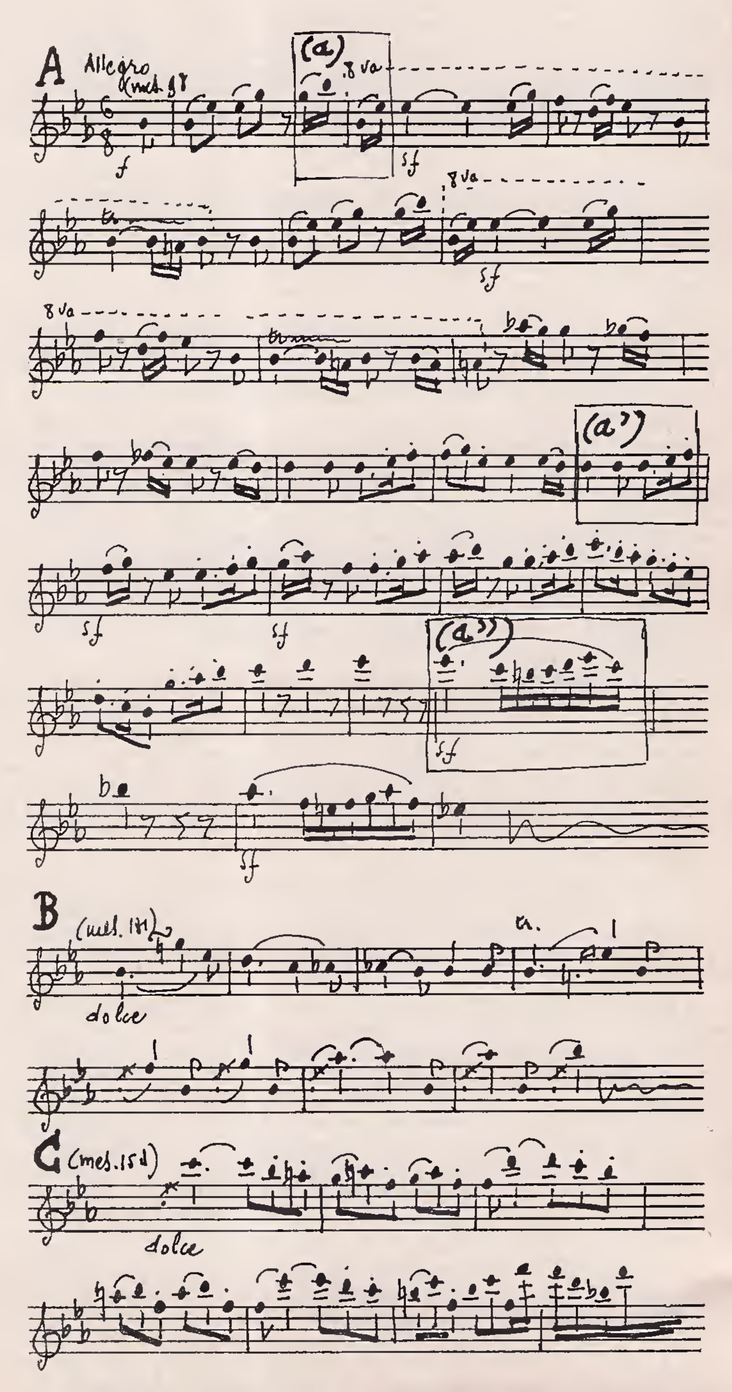


Une coda aboutit à la fin du morceau dont les deux dernières mesures présentent au piano le thème de l'Allegro final attaqué aussitôt.

Troisième Mouvement : Rondo-Allegro

Le dernier mouvement peut adopter soit la forme sonate, soit celle du rondo, alternance d'un refrain et de couplets. Au refrain, sont confiés un thème et une tonalité immuables, aux couplets, thèmes divers et modulations. Refrain et couplets se succèdent ainsi :

— R - C - R - C - R.



Mozart utilisa beaucoup cette forme, issue du folklore français (chanson, ronde). Beethoven la conserva longtemps puis y

apporta quelques transformations; il fusionna, en quelque sorte les deux formes : Rondo et Sonate, en mêlant au rondo, exposition et développement de la sonate.

Ainsi, se présente le dernier mouvement de ce Concerto :

I — Refrain	I :	mes. 83 à 130,	thème A.
I — Couplet	II :	mes. 131 à 175,	thèmes B et C.
II — Refrain	III :	mes. 176 à 189,	thème A.
II — Couplet	IV :	mes. 190 à 327,	thème A.
III — Refrain	V :	mes. 328 à 375,	thème A.
III — Couplet	VI :	mes. 376 à 422,	thèmes B et C.
IV — Refrain	VII :	mes. 423 à 450,	thème A.
— Coda	:	mes. 451 à 513,	thème A.

Le thème essentiel A contient plusieurs éléments que le génie incomparable de Beethoven a utilisés, avec quelle fantaisie et quelle logique, dans le courant du morceau, singulièrement entre les mesures 190 à 327.

Les caractères des thèmes B et C donnent aux Refrain I - Couplet III et Refrain III la physionomie d'une exposition de sonate et la longueur du Couplet IV la figure d'un développement de sonate.

Sur un **si bémol** tenu aux cors et prolongé du morceau précédent, le piano expose la plus grande partie du thème A, radieux et heureux. L'orchestre le reprend aussitôt après et l'expose intégralement. Un trait rapide au piano conduit au 1er Couplet; le piano y expose B dans le ton initial; diverses altérations : **do bémol, mi bécarre** puis **la bécarre, si bécarre** indiquent un mouvement modulant dont l'aboutissement se situe à la mesure 154 où, toujours au piano, paraît C en **si bémol majeur.** L'orchestre soutient discrètement. Le jeu du soliste s'amplifie et s'étend; par une gamme chromatique descendante il conduit, à la mesure 176, au second refrain (thème A), simplement soutenu par un **si bémol** des cors et, à la mesure 190, commence la partie centrale de ce radieux morceau. Faisant office de couplet par sa place, elle est aussi et surtout un développement de sonate.

Voilà tout d'abord (a') introduit par les cors et servant à un jeu contrapuntique entre divers pupitres de l'orchestre et le piano, lequel impose son agilité par des traits brillants conduisant au ton de do majeur (mes. 220) où le début du Refrain (A) s'arrête à (a), alimentant une nouvelle période de ce développement. (a'') achève cette période, suivi du rythme de (a').

En **la bémol majeur,** savourez l'effet de cette modulation. Le refrain (A) réapparaît au piano (mes. 243) et un passage, comparable (mes. 255 à 270) aux mesures 228 à 243, conduit à une nouvelle exposition, cette fois en mi majeur (mes. 271), du thème du refrain; elle tourne court. Arpèges variés, gammes mouvementées, sillonnent ce passage thématiquement marqué par des éléments entendus dans les mesures précédentes.

Obstinément scandé par le rythme de (a') tour à tour aux bois et aux cordes, des mouvements brisés au piano, en *ff*, cette impitoyable partie du développement, en mi mineur, s'achemine vers un trille prolongé sur **si bémol** au piano. En dessous (mes. 320), timidement, les cordes chuchotent et suggèrent le thème du refrain (A) dont le piano s'empare pour donner le 3e refrain, dans le ton initial (mes. 327 à 375), absolument semblable au Refrain I (mes. 83 à 130), comme est semblable au Couplet I (mes. 131 à 175) le Couplet III qui suit (mes. 376 à 422).

La mesure 423 ouvre la période finale au cours de laquelle on entend encore le thème A partagé entre les deux opposants et, à la mesure 451, les bassons, puis les cors entament la Coda toute marquée du rythme de (a') qui, aux timbales, frappe impitoyablement la courte cadence pianistique (mes. 484 à 500), succession d'accords sonores.

En apothéose, l'orchestre conclut avec une répétition de la tête de A.

H. BERLIOZ : ROMÉO ET JULIETTE [1]

par A. GABEAUD

PREMIERE PARTIE :

Introduction et prologue

(N° 1). *Introduction : a)* Combats (Fugato); *b)* Intervention du Duc de Vérone.

a) *Combats - Allegro fugato,* très libre comme fugue, et de caractère *descriptif :* véritable poème symphonique (en *si mineur*).

Le sujet est de Lesueur : son anacrouse agressive est très évocatrice.

Le sujet (A) s'expose à l'alto, la réponse (fa dièse) au violoncelle, pendant que l'alto donne une sorte de contre-sujet avec des syncopes, l'exposition se termine ici avec deux entrées. Tout le reste du morceau dit fugato est traité librement, tant pour le nombre des parties que pour les apparitions parfois tronquées du sujet. Ce n'est pas une véritable fugue. Fragment du sujet au 1er violon (mes. 9) en *sol,* repris par le 2e violon en *ré* (mes. 11), ils dialoguent ensemble, puis bois et cordes développent le motif de la mesure 2 (mes. 16 à 20).

Sujet (ou réponse) en *fa dièse* (mes. 20), basson, alto et violoncelle. Sujet en *si mineur* (mes. 24), flûtes, hautbois, violons, sur des tenues de cors qui se maintiennent assez longtemps avec des appogiatures de basses, les hautbois, clarinettes, bassons et cordes n'attendent pas la fin de cette pédale pour reprendre le sujet en *mi* (mes. 28). Un divertissement s'ouvre à la sous-dominante et dépeint un véritable combat dès cette entrée en *mi* (mes. 28). La pédale cesse (mes. 38). Le tumulte grandit avec l'orchestre : les instruments se coupent la parole. On arrive à un véritable paroxysme sur lequel émerge l'entrée des premiers violons et hautbois en *la* avec le sujet (mes. 44) morcelé, puis en *ré,* enfin en *mi* : flûtes et violons donnant le sujet complet (mes. 50) sur des triolets de noires (2 noires, un soupir) comme des coups (mes. 45-57) qui scandent cette lutte acharnée, et vont des cors aux basses. (Mes. 54), sujet en *ré,* riposte en *la* des violoncelle et basson (mes. 57) encore, sujet en *ré,* violons (mes. 61). Mais tout se disloque devant l'arrivée du Duc annoncé par les timbales avec des accords aux cuivres (en *la,* mes. 67-69) suivis d'autres de tons plus élevés; les armes tombent (avec des fragments du thème (A). Arrêt (mes. 78).

b) *Le Duc de Vérone,* fièrement, les rappelle à l'ordre, se servant du motif (A) de la bataille mais au ralenti (mes. 78) en *si bémol* (ton éloigné) par les voix des trombones et ophicléide, symboles de l'autorité plus forte que les querelles, parfois interrompus aux basses (cordes) où quelques fragments de la querelle reparaissent (mes. 93), violoncelles et contrebasses. La haine persiste dans les cœurs. Le Duc reprend ses remontrances, en *la mineur* avec le motif (A) (mes. 96), développé en *si bémol;* il est renversé (mes. 120 et 128). Des trilles l'interrompent, comme des ricanements aux violons. On sent que les disputes reprendront à première occasion, malgré le grand accord de *si majeur* (mes. 160-163), ce ton clair sera celui de la réconciliation à la fin de l'ouvrage.

Dans tout ce passage, les instruments à vent représentent l'autorité ducale, les cordes : les combattants. Leur haine subsiste et se montre aux premiers violons (mes. 163), aux deuxièmes (mes. 168), aux violoncelles (mes. 170). Sur des tremolos, le motif (A) gronde encore aux basses, puis se disloque... Les ennemis se dispersent et on reste sur une tenue de la 7e de dominante interrogative.

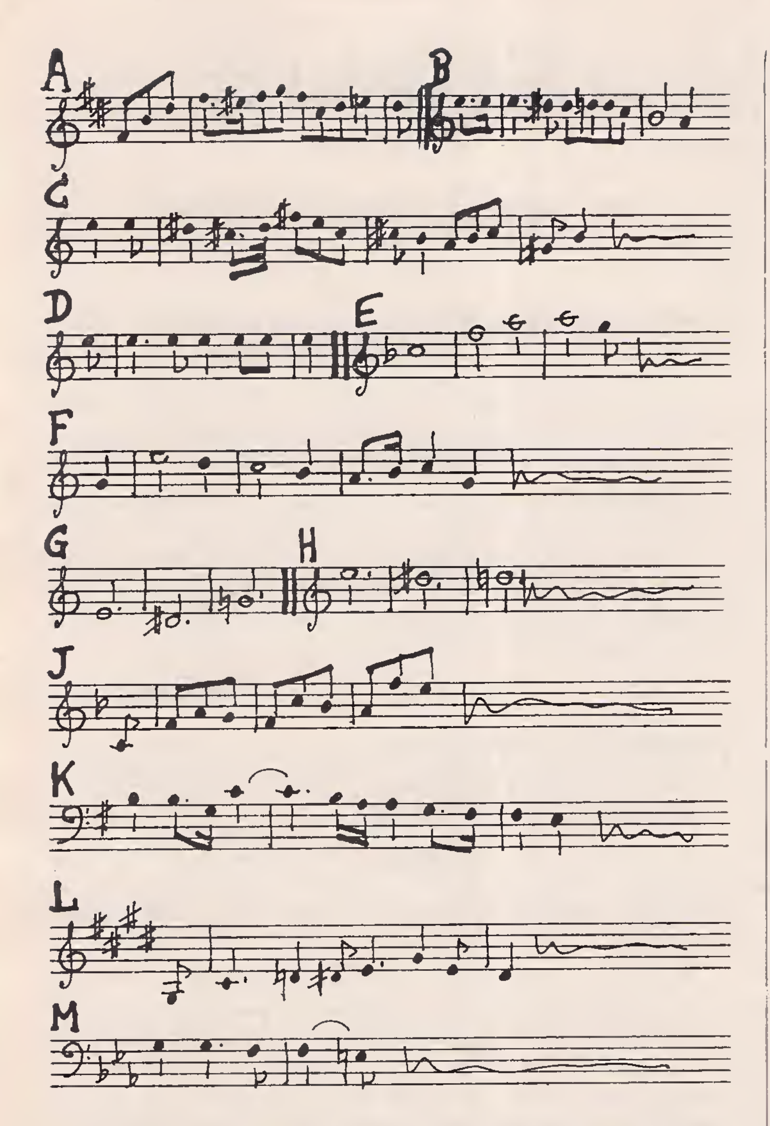
Prologue - Récit choral
(en trois parties)

Le chœur des récitants (comme dans un Oratorio) va raconter les événements qui seront commentés, dans la deuxième partie de l'œuvre, par des pièces symphoniques. Certains fragments de thèmes apparaissent et seront repris et développés par l'orchestre chargé des commentaires.

Le chœur est formé de 14 voix : 4 contralti, 4 ténors, 4 basses et 2 solistes : un contralto, un ténor. Ce groupement reviendra renforcer les chœurs du Finale dans le « Serment de réconciliation ».

a) Après un accord de harpe (*fa dièse majeur*), le Contralto solo et le chœur, sur un *do dièse* à l'unisson, en récitatif mesuré, exposent la situation; l'unisson (*do dièse, si, la*) dure jusqu'à la mesure 11, où les voix se divisent, tout en conservant le même rythme de récitatif. (Mes. 16), les cuivres et timbales annoncent, par une longue tenue, la suite du récit interrompu; celui-ci reprend (mes. 19), le soliste en détache, après l'annonce de la fête, pour évoquer la tristesse de Roméo errant autour du palais; le chœur (en *la majeur*) décrit l'ambiance de la fête (mes. 31), puis s'interrompt pour laisser aux instruments le soin de décrire le bal (mes. 36) aux bois soutenus d'accords de cordes. On trouve ici un thème qui sera celui du bal (B) et reviendra souvent. Après une accalmie, suivie d'une dernière évocation du motif (B) très ralenti et modulant en *fa* (mes. 53 à 63), le chœur reprend « La fête est terminée... ». Roméo soupire, il a dû partir (souvenirs du bal) (mes. 69-76), flûtes, clarinettes et violoncelles (motif B), une esquisse du thème d'amour (C) se montre timidement à la flûte (mes. 73) pas encore très précis; Roméo escalade les murs du jardin sur un tremolo (mes. 77-80), Juliette apparaît sur

(1) Voir " E.M. " numéro 127, avril 66, p. 12/256.



son balcon (à 5 parties); les bois soupirent (mes. 87-88). Elle dit son amour; joie de Roméo qui se découvre; le chœur et l'orchestre s'animent et le thème d'amour (C) éclate (mes. 91) aux voix et à l'orchestre terminant cet épisode.

b) *Strophes :* en deux couplets, commentaire de la scène précédente. Contralto solo accompagné par la harpe avec, au-dessus, un dessin mélodique du violoncelle aboutissant à un trille (mes. 15). Intervention des bois. (mes. 18). L'orchestre s'anime sur une pédale de *ré « quel art dans sa langue choisie »*, aboutit à l'accord de *mi* (mes. 29). Les arpèges sont groupés par neuf et le violoncelle continue. Lorsque Shakespeare est nommé, tremolos de cordes (mes. 39-40). Arpèges et tenues jusqu'à la fin. Deuxième couplet sans changement notable, sa conclusion est, comme pour le premier, faite par le chœur.

c) *Récitatif choral,* avec quelques épisodes évocateurs du drame : Roméo rêve (10 mesures d'Introduction). Ceci amène un Scherzetto présageant le Scherzo sur le même sujet : *La Reine Mab* avec lequel il n'a de commun que la légèreté de l'orchestration, il peut se diviser en trois parties :

1° *Evocation de la fée,* par le ténor avec interventions du chœur, accompagné de pizzicati et d'un bourdonnement des basses sur une pédale de dominante brodée, quelques envolées de flûtes, ou arpèges y mettent un entourage aérien. Malgré l'introduction d'un *mi bémol,* on ne quitte guère le ton de *fa,* jusqu'à un ralentissement, où une excursion vers *la bémol* évoque le *clair de lune* (mes. 42).

2° *Episode du soldat,* toujours en *fa* avec le retour du bourdonnement et du même système d'orchestration; l'orchestre s'anime, on module en *ré bémol* (mes. 62), le soldat s'éveille, puis se rendort en *fa* « c'est Mab... ».

3° *Episode du bal* (mes. 94), plus bref; arrêt (mes. 108). Le coq chante, et tout le rêve se dissipe, l'orchestre aussi, quelques accords clairsemés, légers; fuite de Mab avec les flûtes. Un silence, et tout de suite un glas (mes. 117) (andante), une pédale de *mi* (D) sur un rythme de marche funèbre annonce la Mort : d'abord Juliette, puis Roméo... Les ennemis, sur cette issue fatale, se rapprochent (accord de *ré* aux cordes) puis conclusion en *la mineur* avec tout l'orchestre (mes. 129 à la fin). Ceci termine le Prologue (*le chœur sort*).

GRANDS PRIX DU DISQUE 1966

MERCURY 33/30 - mono 120578 - stéréo 130578.

Bela Bartok : Le Mandarin merveilleux - Divertimento pour cordes. Chœurs et orch. symph. de la B.B.C. Dir. : A. Dorati.

MERCURY 33/30 - mono 120580 - stéréo 130580.

Chefs-d'œuvre baroques pour clavecin : Bourrée alla polacca (Telemaan); Les Folies d'Espagne **(C.P.E. Bach);** Sonates **(D. Scarlatti),** etc.. Rafael Puyana, clavecin.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 33/30
mono 18984/5 - stéréo 138984/5.

Schoenberg : Gurre Lieder. Orch. Radio Bavaroise. Direct. : R. Kubelik.

ARCHIV PRODUKTION 33/30 - mono 14334/5 - stéréo 198334/5.
G.F. Telemann : Musique de Table (coffret 6 disques). Schola Cantorum Basiliensis. Direc. : A. Wenzinger.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 33/30 - mono 18966 - stéréo 138966.
Dvorak : « Dumky Trio ».

Brahms : Quatuor pour piano en ut mineur, op. 60. Quartett di Roma.

CYCNUS 33/30 - mono 30 CM 036 - stéréo 60 CS 536.
Schumann : Davidsbündler, op. 6 - Fantasiestücke, op. III (Dominique Merlet).
(Ce disque a également obtenu un Grand Prix à l'Académie du Disque français).

LIVRES - MUSIQUE

LETTRES A JUDITH GAUTIER, par RICHARD et COSIMA WAGNER. Prés. et annotées par Léon Guichard - Edit. : Gallimard - 20,5 × 14 - 383 (Collection « Connaissance de soi »).

Peu de Wagner, mais beaucoup de Cosima dans ce volume : trente-cinq courts billets et lettres du compositeur, et soixante-neuf copieuses missives de sa femme — les premières, incontestablement les plus intéressantes. Déjà publiées, et bien connues des historiens de la musique — qui en ont souvent cité les phrases essentielles — les lettres de Wagner à Judith Gautier s'échelonnent entre les années 1868 et 1878. Rappelons que c'est en 1869, pendant le calme séjour à Triebschen, près de Lucerne, que Wagner reçoit la visite de trois jeunes admirateurs français : Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès et sa femme Judith (fille de Théophile Gautier). Réception cordiale, suivie d'une solide et durable amitié, particulière entre Judith et Cosima. En 1870, Judith est choisie comme marraine du jeune Siegfried, baptisé à Lucerne le 4 septembre. Séparée de son mari, elle vient assister à l'inauguration solennelle du théâtre de Bayreuth, en juillet 1876. Reçue à la villa Walmfried, elle suscite chez le vieux maître une flambée de passion amoureuse. Malgré la présence constante de Cosima — et les soins jaloux et vigilants dont elle l'entoure — l'artiste ne peut résister à la jeunesse — Judith a vingt-cinq ans — et à la beauté de son admiratrice. « Vous êtes, écrit-il le 20 novembre 1877, l'abondance de ma pauvre vie, si bien calmée et abritée depuis que j'ai Cosima... Vous êtes ma richesse, mon superflu enivrant ». « Ma Judith... Aimez-moi ! Belle abondance souffrante » (lettre du 27 janvier 1878). « Je me souviens de vos embrassements comme du plus enivrant et du plus enorgueillant *(sic)* événement de ma vie » (18 novembre 1877). Très romantique, cette exaltation dure environ une année, et nous en suivons l'évolution dans cette curieuse série de lettres. Qu'advint-il, par la suite, de cette passion, qui semble frénétique ? Les historiens de Wagner en restent aux suppositions, et cherchent encore le mot de l'énigme. Il semble probable que Cosima — avec tact, mais avec fermeté — mit bon ordre à cette crise sentimentale, dont son bouillant mari était d'ailleurs assez coutumier.

Quant aux lettres de Cosima — en partie inédites, ou peu connues — elles n'ont ni le même ton, ni la même densité que celle du grand musicien : elles nous semblent parfois assez futiles, et quelque peu prolixes. Elles ne manquent toutefois pas d'intérêt, car elles nous apportent quelques détails pittoresques sur la vie familiale des Wagner, tant à Lucerne qu'à Bayreuth, ainsi que sur les travaux du compositeur, qui met alors la dernière main à la *Tétralogie*, puis esquisse la partition de *Parsifal*.

Au total, un ouvrage de valeur, bien présenté, bourré de notes érudites (115 pages en fin de volume) — auquel il manque toutefois un index des noms propres, qui en faciliterait l'utilisation. Malgré son caractère souvent anecdotique, cette publication épistolaire ne peut que réjouir tous les nombreux et fervents admirateurs du grand maître allemand, et elle enrichit sensiblement l'énorme bibliographie wagnérienne.

G. Favre.

ENCYCLOPEDIE DE LA MUSIQUE, par Frank ONNEN. — Edit. : Séquoia, Bruxelles. Format 18,5 × 12, 255 pages.

Tâche difficile que de condenser en 250 pages environ plus de 3.000 définitions, biographies ou articles, sans compter une centaine d'illustrations de valeur d'ailleurs inégale.

L'obligation de resserrer les textes à l'extrême, aboutit parfois à l'omission de faits utiles à connaître pour mettre à sa juste place un musicien, ou pour mieux comprendre un point de l'évolution de la musique à travers le monde. L'ouvrage, il est vrai, s'adresse à un vaste public qui trouvera ailleurs matière à satisfaire une plus exigeante curiosité.

Paulhe Druilhe

SYMPHONIES TIBETAINES, par Marius MAGNIEN - Edit. : Librairie Rousseau, Genève - Odéon-Diffusion - 24 × 16 - 176 pages.

Il ne s'agit pas seulement de « symphonies » au sens littéral du terme, mais d'une enquête plus large sur la civilisation tibétaine, d'après son folklore, ses traditions, ses coutumes.

L'auteur nous apporte un témoignage discret sur ce qu'il a vu et entendu, avec une attention passionnée, dans les régions du Tibet ou survit encore « ce qu'on appelle le folklore, ajoutant les légendes, les contes, les proverbes, les poèmes, les danses, les fêtes théâtrales dans tout ce qui constitue en quelque sorte le reliquaire de la civilisation et l'histoire d'un pays ».

Témoignage d'une valeur exceptionnelle sur un art original, à l'heure où l'influence chinoise se fait sentir auprès des minorités nationales soumises pendant des siècles à un asservissement dont elles ne se libéraient que par la poésie, la musique et la danse, jaillissant librement en créations spontanées.

On trouvera dans ces pages de nombreux poèmes d'un tour raffiné exprimant l'amour ou la haine, glorifiant la vie quotidienne et la nature; quelques dictons humoristiques n'épargnent ni les despotes ni même la religion lamaïque.

Le peuple tibétain, chanteur par excellence, « parle » en musique, accompagne son travail de rythmes et de chants que soutiennent des tambours, des flûtes ou des violons de 2, 3 ou 6 cordes. Il ignore la musique notée. Deux courts fragments recueillis par l'auteur sur des gammes pentatoniques nous font souhaiter des enregistrements plus développés, seul moyen de nous faire partager le charme éprouvé par le voyageur.

L'ouvrage illustré par quelques physionomies pensives de jeunes Tibétains, intéressera les lettrés autant que les musiciens.

A. Ravizé.

Extrait du Catalogue K 38

STUDIO 49

4 AX d
AG d 1
57 T 12
62 SB v
2 SG d
SX d 5
59 B 30
HT 1 64
C 15 58
P 35 41
P 30
51 RT 30
53 RST 30

Extrait du Catalogue K 38 STUDIO 49

Orff-Schulwerk

Plan idéal d'acquisition, par étapes successives, du matériel de base A — B — C, exécution standard.

				NF
A	4	1 xylophone alto	AX d	300.—
	1	1 carillon alto	AG d	116.—
	64	1 woodblock	HT 1	20.—
	57	1 triangle	T 15	15.50
				451.50
B	5	1 xylophone soprano	SX d	228.—
	2	1 carillon soprano	SG d	111.—
	51	1 tambourin	RT 30	64.—
	62	2 grelots	SB v	21.60
				424.60
C	41	1 timbale	P 30	166.—
	41	1 timbale	P 35	193.—
		2 mailloches	PS 1	19.60
	58	1 paire de cymbales	C 15	40.—
	53	1 tambour basque	RST 30	76.—
	59	1 grande cymbale	B 30	72.—
		1 mailloche	FS	9.80
				576.40

Consultez le catalogue détaillé K 38 STUDIO 49 si vous désirez harmonieusement compléter votre ensemble instrumental et faire l'acquisition des accessoires indispensables d'après un plan judicieusement établi, tout en gardant le choix entre plusieurs types de finition.

En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouvez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche.
Envoi du catalogue sur simple demande.

Importateurs exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT Frères, S.P.R.L.

75 PARIS X^e
69, Faubourg Saint-Martin
Tél. 607-61-50

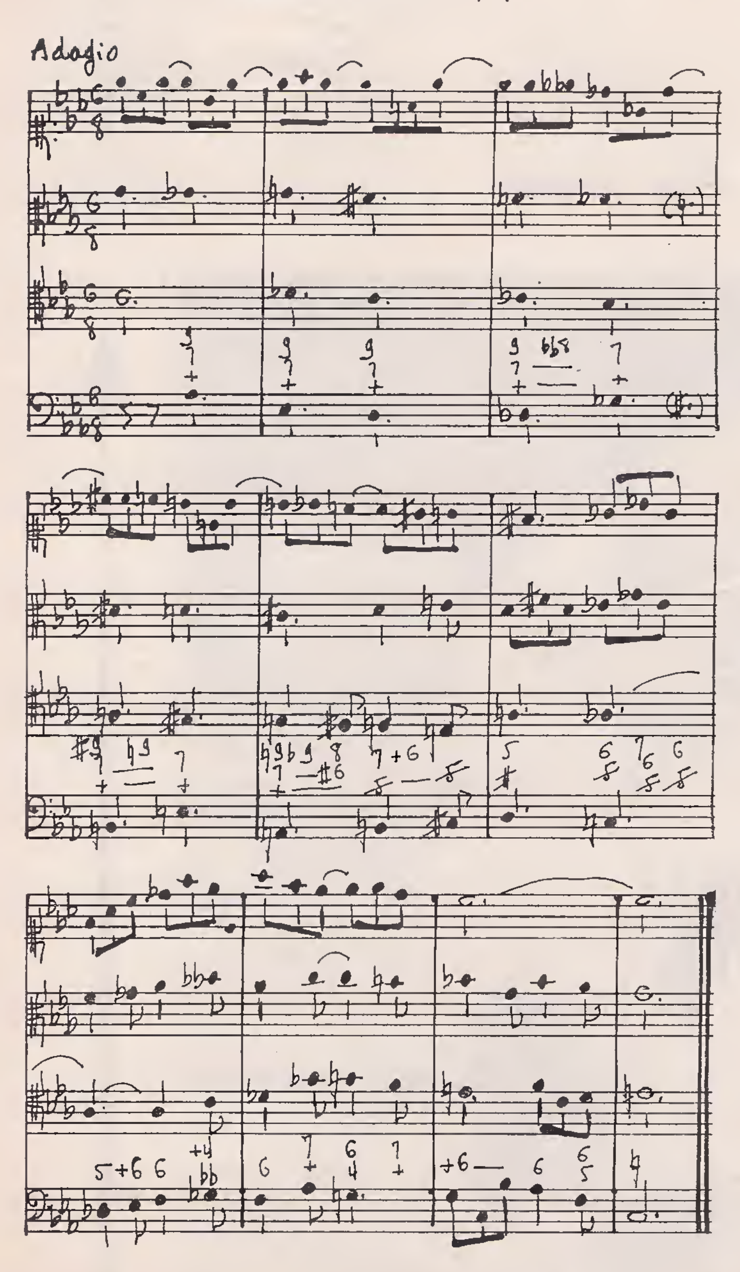
BRUXELLES 1
30, rue Saint-Jean
Tél. (02) 12.39.80

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Directeur du Conservatoire National de Musique de Nancy

Réalisation du C.D, (1)



Mesures 2 et 3 : enchaînement d'accords de neuvièmes de dominante par 1/2 tons descendants. Procédé très usité. Chaque accord de neuvième apporte une modulation... De même en ce qui concerne ces accords s'enchaînant par quinte descendante (très usité) ou par quarte descendante (plus rare).

Mesures 3-4-5 et 1-2 : à la 6e mesure, Ré Majeur forme sixte napolitaine de Ré bémol Majeur.

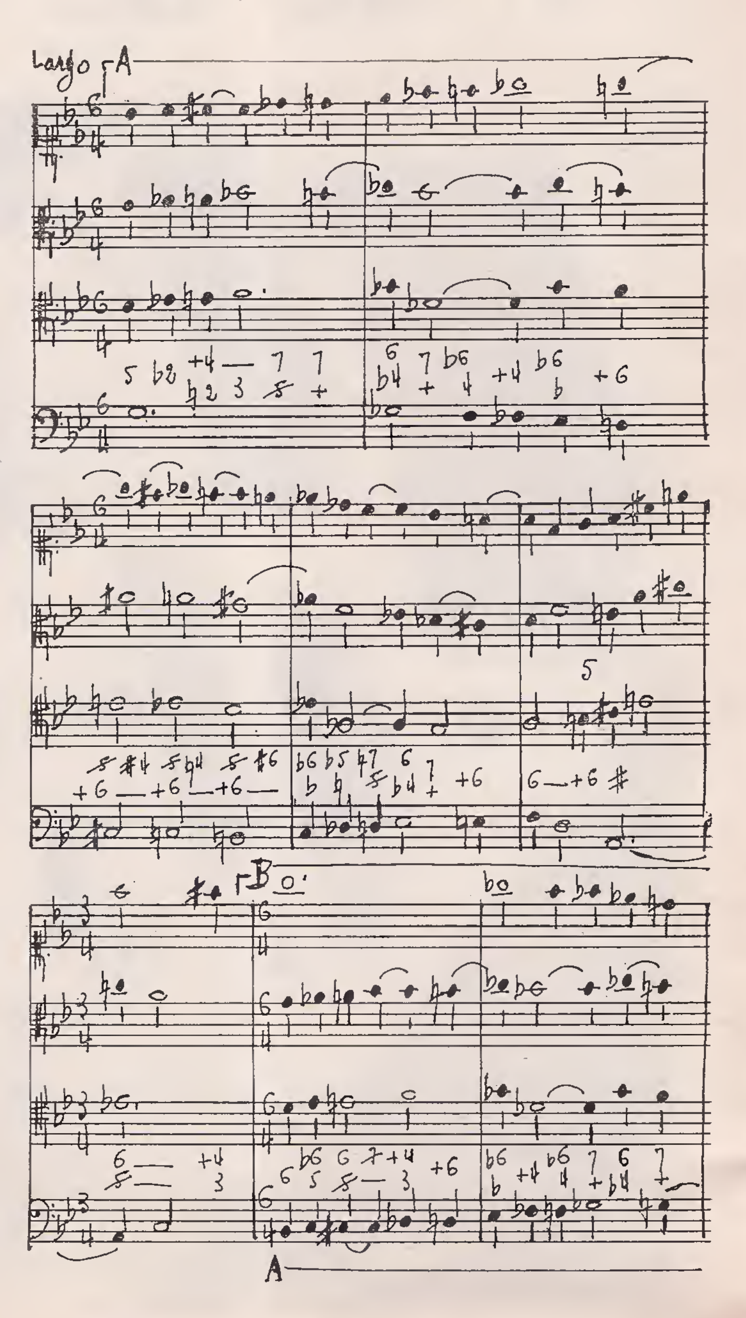
Mesure 9 : cadence parfaite évitée, mais sous-entendue.

Réalisation de la B.C. (2)
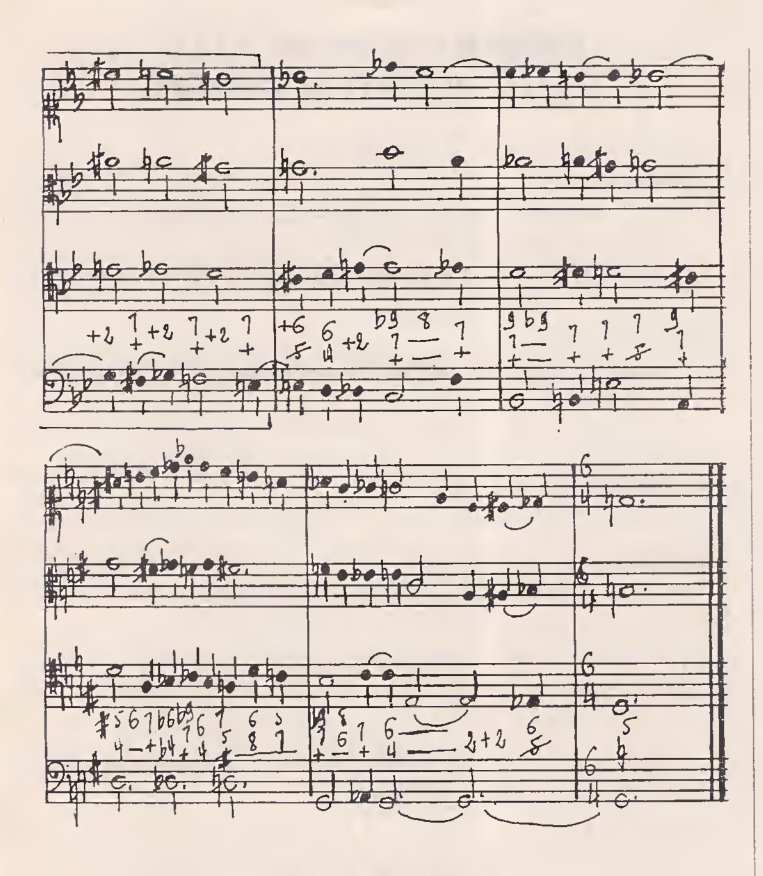
La ligne mélodique est la conséquence des thèmes A-B qui s'imposent dans cette réalisation.

5e mesure : cadence Fauré (arrivée sur l'accord La Majeur dominante de ré mineur).
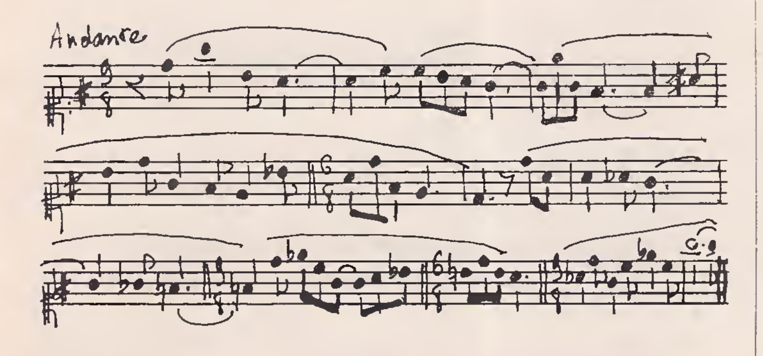
12e mesure : la tonalité de Sol Majeur s'impose après avoir été mise en balance avec celle de Sol bémol Majeur !!!



(1) Voir " E. M. " numéro 124.



Texte à réaliser



(2) Voir " E. M. " numéro 126.

A SAINT-MAXIMIN (Var)

A. - DU 4 AU 23 JUILLET 1966

COURS D'INTERPRETATION

Le clavecin et la musique de l'orgue classique français des XVII[e] et XVIII[e] siècles

L'orgue de la Basilique de SAINT-MAXIMIN-EN-PROVENCE, unique survivant intégralement conservé des très grands instrument français de la période classique est devenu le pôle d'attraction des musicologues et des organistes français et étrangers.

C'est ainsi qu'a été créée une session annuelle où l'enseignement a une place prépondérante, et au cours de laquelle se rencontrent étudiants et musiciens de profession, organistes titulaires, facteurs d'orgues, curieux de prendre contact avec la musique française au clavier même d'un instrument construit pour elle.

Le programme d'enseignement comprend des classes d'Orgue, de Clavecin et enfin, des cours de Musicologie.

Ces séances de travail sont groupées de façon à permettre aux congressistes de profiter de la magnifique région touristique (Saint-Maximin, au cœur de la Provence est à une heure de voiture de la Côte d'Azur) et des manifestations simultanées (Festival de Musique d'Aix-en-Provence à 30 kilomètres).

Six Soirées de musique instrumentale de l'Ecole Française ont lieu simultanément dans le somptueux décor du cloître médiéval de Saint-Maximin.

Trois orgues positifs et trois clavecins, installés dans les salles du Couvent Royal, seront à la disposition des Participants; en outre, ils auront la possibilité de travailler sur des orgues de tribune des environs.

B. - DU 5 AU 16 JUILLET 1966

SIX SOIREES DE MUSIQUE FRANÇAISE

Mardi 5 juillet - Dans le Cloître :

N. BERNIER, J.-Ph. RAMEAU, J. TITELOUZE, N. GIGAULT, G. JULLIEN, N. DE GRIGNY, J.-S. BACH.

Jeudi 7 juillet :

J.-M. LECLAIR,
Concerto en ré majeur pour violon, orchestre à cordes et basse continue.

J.B. LULLY,
Amadis : suite de Ballet.

Samedi 9 juillet :

MONDONVILLE, CORRETTE, J.-M. LECLAIR, H. PURCELL, F. COUPERIN, CHAMBONNIERES, L. COUPERIN.

Lundi 11 juillet :

J.-Ph. RAMEAU, Dardanus : suite de Ballet.
L.-N. CLERAMBAULT, DU MAGE, CORRETTE.

Mercredi 13 juillet :

G. DUFAY, Messe « Se la face ay pale ».
H. PURCELL, Chansons.
G. MUFFAT, L. COUPERIN, A. RAISON.

Samedi 16 juillet :

M. MARAIS, M. PIGNOLET DE MONTECLAIR, R. DE VISEE.
H. PURCELL, Ode à Sainte Cécile.
JOSQUIN, JANNEQUIN, DE SERMILY, Chansons.

Avec le concours de :

Lyse Arséguet - Michel Chapuis - Collegium Aureum - Edouard Melkus - Lionel Rogg - Huguette Dreyfus - Deller Consort - André Stricker - J.-P. Rampal - René Bartoli.

FRAIS D'INSCRIPTION ET D'HOTELLERIE

Formule A. 250 F - donnant droit à l'accès aux cours et à toutes les manifestations, y compris les Soirées de Musique Française.

Formule B. 590 F - mêmes avantages, plus la pension complète (logement et nourriture).

Inscriptions reçues jusqu'au 1[er] juin

Passé cette date, les droits seront majorés de 50 F

SECRETARIAT : Hôtel de Ville - 83 - ST-MAXIMIN - Tél. : 9.

Pour les Jeunes...
Musiques du Monde !

Emissions bimensuelles réalisée par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Jeudi 12 mai (de 11 h à 11 h 30) :

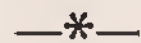
— Hindemith : Métamorphoses symphoniques sur des Thèmes de Weber.

— R. Strauss : Le Chevalier à la Rose (valse).

Jeudi 26 mai :

— Suite d'Orchestre n° 3, de BACH.

— Chevauchée des Walkyries, de WAGNER.



Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), édités par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements écrire à « Musique et Culture », 24, avenue des Vosges - Strasbourg.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenus le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros 1965 » dans la section PEDAGOGIE).

SALLE GAVEAU

Vendredi 27 mai 1966 à 20 h 45

GALA DE CHANT CHORAL

organisé par « Joie et Chant »

avec

L'ECHO DE LA MONTAGNE

Chœur d'hommes de la Suisse romande. Direction J. Thiébaud, la Chorale de jeunes filles du C.E.G. de la rue des Volontaires. Direction J. Bourillon. CHORALE MIXTE JOIE ET CHANT, de l'Enseignement technique de Paris. Direction B. Baron, et le concours du Quatuor de flûtes de l'Ile-de-France.

Prix des places : de 6 à 12 F - Réduction aux étudiants J.M.F., A.M.J.

Location à Gaveau à partir du 2 mai 1966, ou par correspondance : Mlle C. Gignoux (C.C.P. 23.124.96 Paris), 45, rue de Saussure, Paris-17e, en joignant une enveloppe timbrée à votre adresse pour l'envoi des billets.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MAI

MARDI 3 :

Chant (14 h 55) : Chants patriotiques imposés au C.E.P. : La Marseillaise, le chant de la libération.

Chant (15 h 30) : En revenant des montagnes (suite de l'étude).

MERCREDI 4 :

Musique (15 h 30) : Air de la calomnie (Rossini). Divertissement (Ibert).

Chant (15 h 45) : Quand le meunier est à moudre (fin de l'étude).

VENDREDI 6 :

Solfège 2e année (15 h 15) : 13e leçon (les mouvements).

MARDI 10 :

Chant (14 h 55) : Chants patriotiques imposés au C.E.P. : Chant du départ (Méhul) : début de l'étude.

Chant (15 h 30) : Séance de révision.

MERCREDI 11 :

Musique (15 h 30) : 6e symphonie (Beethoven).

Chant (15 h 45) : A l'amie lointaine (Beethoven) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 13 :

Solfège 1re année (15 h 15) : 13e leçon (exercices de récapitulation).

MARDI 17 :

Chant (14 h 55) : Chants patriotiques imposés au C.E.P. : Chant du départ (Mehul) : fin de l'étude.

Chant (15 h 30) : Au joli mois de mai (présentation et début de l'étude.

MERCREDI 18 :

Musique (15 h 30) : 1re séance de préparation au jeu musical du 1er juin.

Chant (15 h 45) : A l'amie lointaine (Beethoven) : suite de l'étude.

VENDREDI 20 :

Solfège 2e année (15 h 15) : 14e leçon (début de l'étude des exercices de récapitulation).

MARDI 24 :

Chant (14 h 55) : Etude d'un chant à 2 voix : Au soleil joyeux (Boyer).

Chant (15 h 30) : Au joli mois de mai (suite de l'étude).

MERCREDI 25 :

Musique (15 h 30) : 2e séance de préparation au jeu musical du 1er juin.

Chant (15 h 45) : A l'amie lointaine (Beethoven) : suite de l'étude.

VENDREDI 27 :

Solfège 1re année (15 h 15) : 14e leçon (exercices de récapitulation).

MARDI 31 :

Chant (14 h 55) : Suite de l'étude de la 2e voix de Au soleil joyeux (Boyer).

Chant (15 h 30) : Au joli mois de mai (suite de l'étude).



ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

Enseignement Secondaire mixte condensé :

— de la 4e aux Baccalauréats.

Deux options :

— Enseignement général à mi-temps.

— Enseignements général et artistique jumelés.
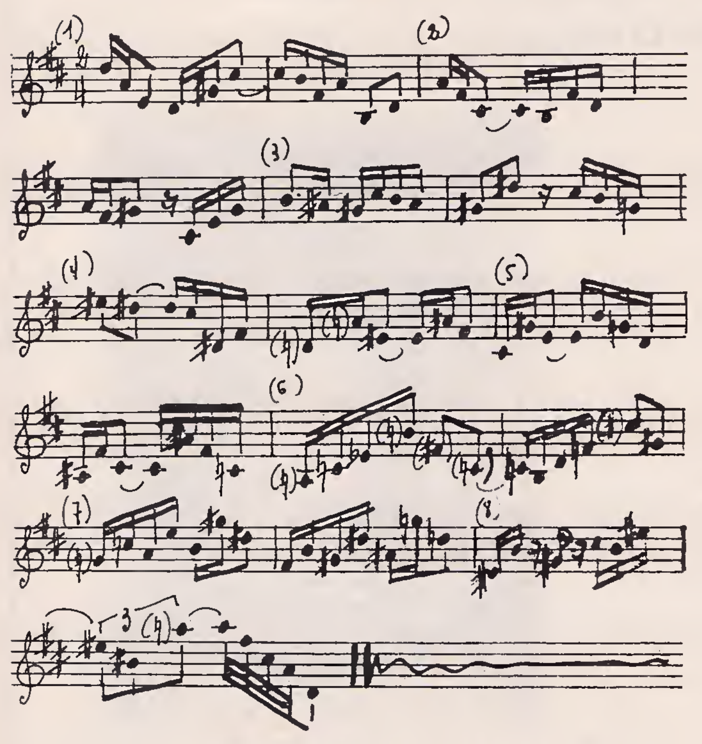
Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

EXAMENS ET CONCOURS

ÉDUCATION NATIONALE

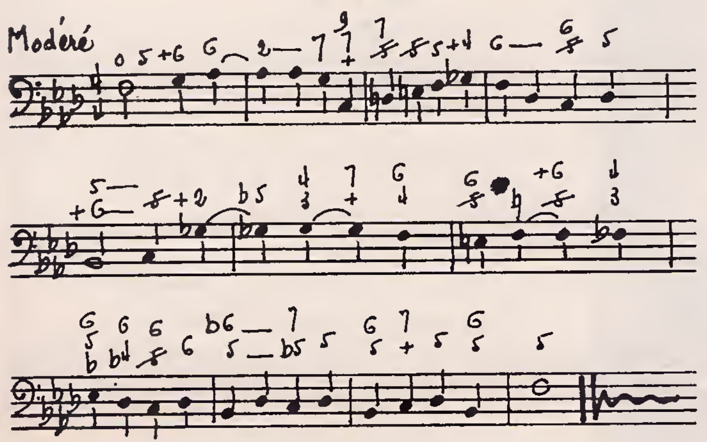
VILLE DE PARIS - 2e Partie 1964

Dictée



CLASSES PRÉPARATOIRES AU C. A. E. M.

Harmonie



Histoire de la Musique

1. - Vous allez entendre trois fragments de disque. Pour chaque fragment indiquez, si vous les connaissez, le titre de l'œuvre, l'auteur, ses dates de naissance et de mort; si vous ne connaissez pas l'œuvre, donnez les éléments d'identification que vous aurez cru pouvoir dégager.

2. - Pour chacun des personnages historiques ci-après, nommez le compositeur qui, d'après vous, a le mieux illustré son règne dans son pays et citez une œuvre importante ou caractéristique de ce compositeur :
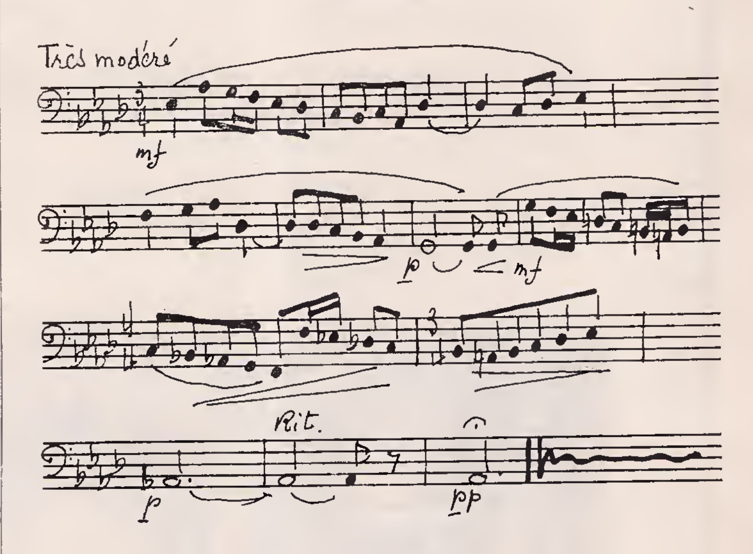
Louis XIV - Louis II de Bavière - Philippe VI de Valois - Louis-Philippe 1er - Frédéric II de Prusse - François 1er - Philippe-Auguste - Victor-Emmanuel II d'Italie.

3. - Deux de vos amis veulent donner un concert de sonates piano et violon. Ils vous demandent d'en dresser le programme, qui doit compléter une sonate classique monothématique, une sonate classique bithématique, une romantique et une moderne (depuis 1880 environ); rédigez ce programme en accompagnant chaque titre d'œuvre d'un commentaire de 3 à 5 lignes, et en en citant si possible un thème principal.

4. - Résumé de lecture (Texte d'E. Zola extrait du livre : A l'ombre d'un grand cœur. Souvenirs d'une collaboration, d'A. Bruneau. Edit. Fasquelle).

C. A. E. M. - 2e Degré

Harmonie



Art musical

Le recueil de 1774 des Pièces de Clavecin de Rameau et le Premier Livre des Préludes pour piano de Debussy vous semblent-ils aussi éloignés l'un de l'autre que la chronologie ne le laisserait supposer ?

Précisez et justifiez votre point de vue à ce sujet.
ment très souvent notre triton.

Histoire de la Civilisation

Le Grand Duché d'Occident (Bourgogne et Flandres) constitue le principal centre musical du XVe siècle. C'est aussi, pour les Arts plastiques, un des grands foyers européens. Essayez d'expliquer cette fécondité, dites en quoi elle consiste et quel est le domaine où, à votre avis, il innove le plus.

C. A. E. M. - 2ème Degré 1965

Solfège

Allegro

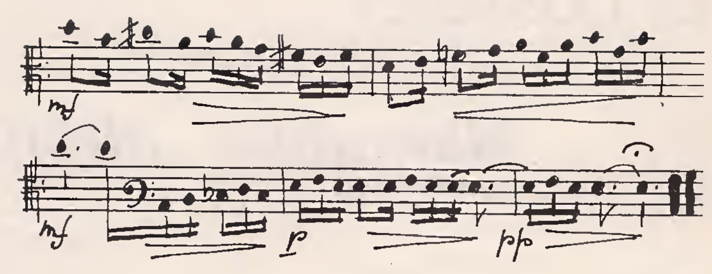
p staccato

Bien chanté
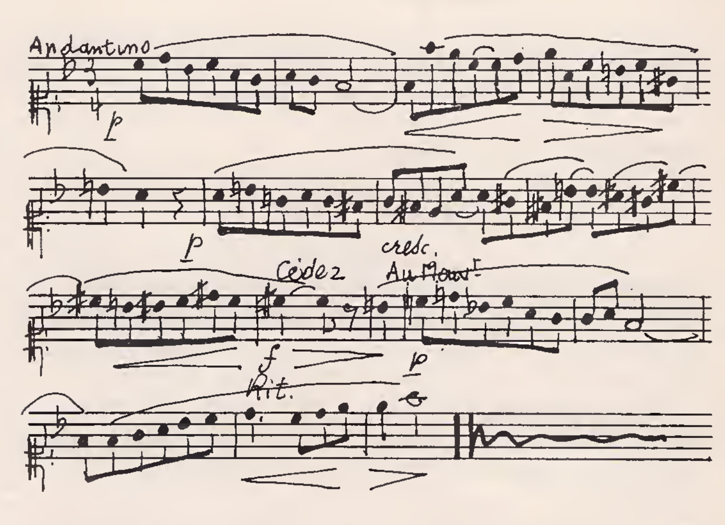
cresc.

Rit.

p staccato



Harmonie



UNE EXPOSITION MAX REGER

à l'Institut GŒTHE,

à Paris

A l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Max Reger, compositeur allemand quasi inconnu en France, **l'Institut Goethe, 17, avenue d'Iéna, Paris (16e).** (Métro : Iéna) - Tél. : 553-42-16, organisera :

du 9 au 20 mai (de 9 heures à 21 heures)

(sauf le samedi et le dimanche)

une exposition de documents concernant Max Reger, que la ville de Weiden en Bavière a bien voulu mettre à la disposition du public.

Max Reger, en effet, a vécu 24 années à Weiden, c'est-à-dire plus que la moitié de sa vie.

L'initiative est due à notre collègue M. N. Fritz, prof. d'éducation musicale, qui a aussi prévu dans le cadre de cette manifestation une série de conférences dans différents centres culturels.

G. COSTELEY :

Mignonne, allons voir si la rose...

par M. TH. LENOIR

Professeur d'Éducation Musicale au Lycée J. Verne, Nantes

Partition : Editions Salabert (Maîtres Musiciens de la Renaissance française, Henry Expert).

Discographie : (Voir Disquaires).

LE XVI[e] SIECLE

Le XVI[e] siècle est un grand moment de la Musique. Qu'il soit profane ou religieux, qu'il habite le temple ou l'église, l'art musical suit une ascension continue. Dans ce merveilleux concert polyphonique, la France apparaît comme un « haut lieu » de la musique vocale « a cappella ».

Parmi les nombreux aspects du « prodigieux foisonnement d'idées » que représente cette époque, nous en dégagerons deux qui nous intéressent particulièrement ici :

D'une part, les hommes de ce temps concilient ce qui nous paraît contradictoire et, en particulier, leur naturalisme païen et leur foi chrétienne.

D'autre part, une sorte de coquetterie intellectuelle teintée de pédantisme les pousse à remettre en honneur l'antiquité gréco-romaine, son atmosphère, son décor, ses héros, son langage même. Sans grand discernement d'ailleurs, on veut noter à tout prix la poétique et la métrique helléniques, prosodier les vers en dactyles, anapestes, trochées spondées et, surtout, ne jamais les séparer d'une traduction musicale. C'est ainsi que le XVI[e] siècle est, pour nous, l'heureuse rencontre de la Poésie et de la Musique.

HUMANISTES ET MUSICIENS SONT FRÈRES ET DOIVENT SE DONNER LA MAIN (1).

RONSARD ET LES MUSICIENS DE SON TEMPS

Parmi les nombreux mérites de Ronsard, il en est un dont le poète se montre particulièrement jaloux : avoir restauré l'antique alliance de la Poésie et de la Musique. Il voulait que ses vers fussent accompagnés de musique et chantés. A quelques exceptions près, il les écrivit de façon à rendre possible la collaboration du musicien.

« *Et feroy encore revenir, si je puis, l'usage de la lyre, aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité.* » (2).

Chanter ses vers au son du luth, c'était ressusciter le procédé des lyriques grecs : Anacréon, Terpandre, Arion, Pindare... De leur côté, les contemporains de Ronsard ne lui marchandaient pas, malgré sa surdité fameuse, les assimilations de ce genre. Lors de la publication des « Amours », son maître Daurat l'appelait un nouveau Terpandre. L'harmonie devenait la puissance de séduction nouvelle de ce « charmeur de femmes ».

On ne peut citer ici tous les passages des « Odes » où Ronsard exalte l'élément musical de sa poésie et associe à la technique des vers la pratique des instruments.

Ores, il ne faut pas dire
Un bas chant DESSUS MA LYRE...
. . . .
Certes telle gloire douce
Crie qu'elle est seule à toy,
Obéissant à LA LOY
DE MA LYRE ET DE MON POUCE.

L'œuvre musical entreprise par les artistes du XVI[e] siècle sur les textes de Ronsard est représentée par un nombre considérable de productions.

On peut faire des recueils musicaux qui, du vivant du poète, lui sont consacrés en tout ou partie, deux catégories correspondant à deux générations de musiciens :

celle de Goudimel (1505-1572),

celle d'Orlando de Lassus (1530-1594),

et à deux périodes de sa vie :

celle de sa maturité (1550-1570),

celle de sa vieille (1571-1585).

Comment s'affirmer, chef Ronsard, la sujétion de la poésie à la musique ?... Tantôt par la succession régulière des rimes, tantôt par l'alternance dans les pièces à rimes suivies mais, partout, par un sentiment esthétique de même nature que celui des musiciens. La perfection que cherche Ronsard, il la veut musicale et plastique : ligne mélodique très simple et très libre, la prosodie ne se donnant pas de chaînes inutiles.

En vérité, Ronsard vient au lendemain du jour où la poésie et la musique, intimement unies chez les troubadours, se sont émancipées pour de bon l'une de l'autre.

Mais le passé dont se réclame le poète est moins lointain, moins mort qu'il ne le dit. Quand il se prétend disciple et rénovateur de Pindare, il n'est que le petit fils et l'héritier d'Adam de la Halle ou de Guillaume de Machault, sans être comme eux musicien autant que poète.

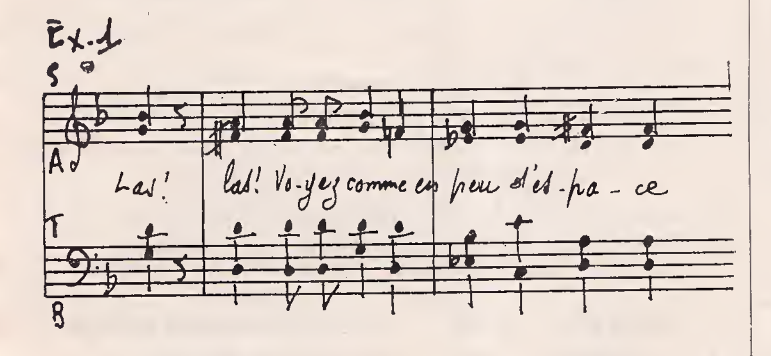
LA CHANSON POLYPHONIQUE

C'est par la chanson polyphonique des XVe et XVIe siècles que s'accentue la scission entre la musique française et la musique allemande. Dès les premiers essais polyphoniques, la chanson des Français trahit un sens aigu du rythme et de la déclamation. A la Renaissance, ce don est amplifié par une science parfaite du contrepoint. L'importance que prit, au XVIe siècle, la chanson dans la vie musicale française se révèle par les 35 livres de chansons publiés par Pierre Attaignant entre les années 1535 et 1549, les nombreux recueils édités par Adrien Le Roy à Paris et Jacques Moderne à Lyon.

Si, au XVe siècle, et même jusqu'en 1520, la musique religieuse constituait le banc d'essai des musiciens, on assiste à partir de 1525, à un déplacement du centre d'intérêt. La chanson nouvelle manière, élaborée par Josquin des Prés et ses contemporains commence à jouir près des compositeurs et du public d'une faveur plus grande. Il est vrai que la société rendue frivole par les années de prospérité et de paix refuse les œuvres d'humeur chagrine et applaudit aux tendances nouvelles.

La chanson polyphonique fait subir au plan général de l'œuvre musicale une altération du même genre que celle des modes. Elle ne rompt pas avec le passé qui lui lègue ses précieuses conquêtes, mais elle assouplit, diversifie, allège la doctrine d'école trop tyrannique. Elle supplante le rondeau et la ballade et croit qu'il y a mieux à faire, pour le musicien, que de construire des canons énigmatiques. Elle veut plaire et se rapprocher de la nature. Le contrepoint est toujours sa ressource principale; mais les habitudes du style canonique ou fugué s'allient à un sentiment de plus en plus évident de l'harmonie qui, au système des mélodies parallèles et superposées, substitue celui des accords construits dans le sens vertical.

Ex. : Mignonne, allons voir si la rose. - Costeley.



Elle possède une grande probité de facture, un désir de réaliser la beauté qui permettent de dire qu'au XVIe siècle, la Musique s'est élevée à la même hauteur que la Poésie. La Chanson ainsi conçue est une création originale de l'esprit français. Encore bien près du sanctuaire au temps de Josquin, elle présente; à l'époque « parisienne » (à partir de 1520) une facture plus aérée, une infinie diversité d'expression. (Passereau, de Sermisy). Les paroles sont rythmées avec une précision qui en facilitera les adaptations instrumentales. Le maître incontesté de cette époque est « l'imagier sonore » Clément Janequin. Vers 1550, l'influence italienne, celle des humanistes, celle des Protestants feront apparaître un nouveau genre, strophique, syllabique et homophone, origine de « l'Air de cour ». En 1571, le poète Baïf et le musicien Thibaut de Courville, réunis au sein de « L'Académie Royale de Musique et de Poésie » fondée sous l'égide de Charles IX, tenteront leur expérience de chanson mesurée à l'antique.

Dans cette deuxième moitié du XVIe siècle (il publie sa première chanson en 1552), Guillaume Costeley est un des musiciens les plus représentatifs de l'art proprement français.

GUILLAUME COSTELEY (1531-1606)

Né probablement à Pont-Audemer, il est mort à Evreux. Grâce au Comte de Retz, il entre en qualité d'organiste au service du roi Charles IX dans les premiers mois de son règne. Il conservera ce poste sous Henri III, jusqu'en 1585, cumulant avec cette charge celle de « Valet de chambre du roi ». Il se retire ensuite à Evreux, où il est conseiller du roi, jouant un rôle de premier plan dans la création de la confrérie Sainte-Cécile et du « Puy de musique ». On conserve de lui une courte fantaisie pour orgue dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, mais c'est dans le domaine de la chanson polyphonique qu'il conquiert réellement ses titres de noblesse.

Il publie l'essentiel de son œuvre en 1570 dans un gros recueil intitulé « Musique », paru chez Le Roy et Ballard et qui, en dehors de trois motets, contient plus de cent chansons à 4, 5 et 6 voix. Humaniste passionné, il est tenté à la fois par la spéculation acoustique et la facture instrumentale. Il s'essaie à des œuvres en tiers de ton, procédé qu'il abandonne d'ailleurs très tôt.

Costeley, pur « Renaissant », voue aux muses de Ronsard les meilleurs élans de son inspiration musicale.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

Dans ce recueil « Musique » (3), c'est parmi des chansons de Marot et d'autres poètes, parfois très orduriers, qu'il faut découvrir ce qui appartient à Ronsard, à savoir :

Trois chansons

Las. Je n'eusse jamais pensé (I. 81).
D'un gosier masche-laurier (I. 130).
La terre, les eaux va boivant (II. 286).

Deux Odes

Mignonne, allons voir si la rose (II. 117).
Venus est par cent mille noms (II. 437).

et une Odelette

tirée des « MESLANGES DE 1555 »
Je veux aymer ardantement (VIII. 446).

Ode a Cassandre : Mignonne, allons voir si la rose.

Qui ne connaît cette « Ode à Cassandre » au charme de laquelle bien des générations se sont abandonnées ? Ce petit chef-d'œuvre a contribué à guider le poète vers un lyrisme plus familier. Comme la plupart des pièces recueillies dans « Les Amours », il s'agit là de la confession d'un tempérament que délectent trois ou quatre types féminins bien définis. (Cassandre, ou Marie, ou Astrée, ou Hélène). Mais, quelles que soient les particularités de l'emblème vivant qui retient l'attention de Ronsard, sa conduite ne change pas. Il cherche toujours à calmer provisoirement l'angoisse existentielle qui le ravage.

Il aperçoit pour la première fois, à Blois, le 21 avril 1545, au milieu des fastes d'un bal de la cour, Cassandre Salviati, fille d'un banquier de François 1er, Italienne d'une quinzaine d'années qui correspond à son goût des adolescentes brunes, même si, pour respecter certains poncifs, il parsème d'or en paillettes ses cheveux. Le mariage de Cassandre Salviati, le 23 novembre 1546, ne désespère pas le poète mais l'aide, au contraire, à transformer Cassandre en un exemple de ces dames idéales, qui partagent leur temps entre bourgs provinciaux et retraites campagnardes.

Le poème comporte trois strophes de six vers octosyllabiques réalisant une alternance simple :

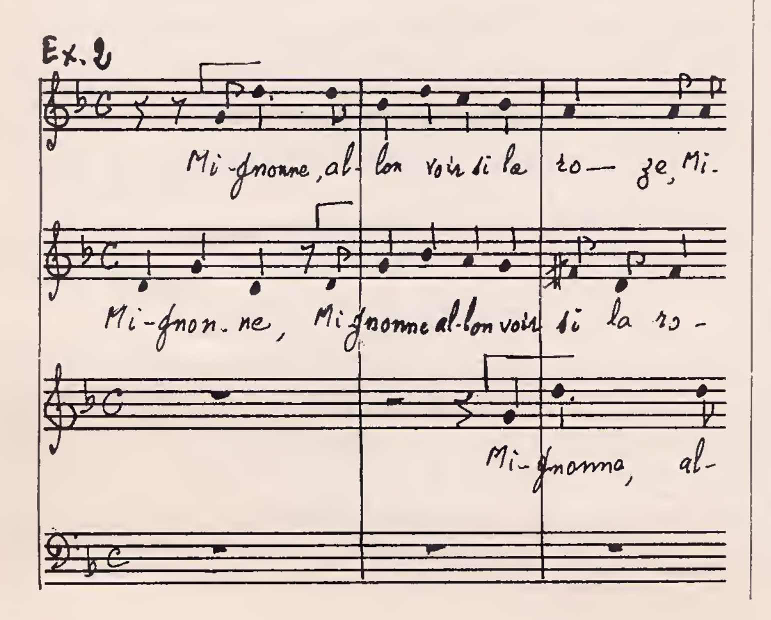
Deux rimes plates féminies.

Quatre rimes embrassées. (Masculine - féminine - féminine - masculine).

L'œuvre de Costeley est écrite pour chœur à quatre voix mixtes : soprano, alto, ténor et basse. Selon la conception du XVIe siècle, elle est dans le 2e ton, origine de notre sol mineur avec un seul bémol.

L'écriture.

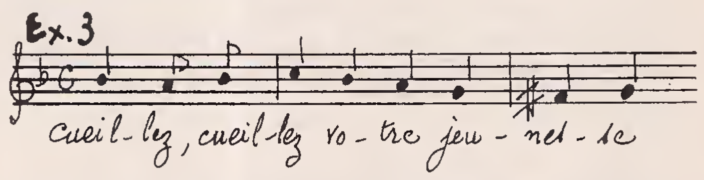
Dans sa traduction musicale, le compositeur emploie deux genres d'écritures polyphoniques. Tantôt, l'épisode fugué à trois voix donne à l'ensemble l'aspect d'un filigrane léger et menu dont le retour crée le plus heureux effet architectonique.



Tantôt, la basse vient se joindre aux trois autres voix pour former un quatuor bien assis dont les accords, délicatement teintés d'archaïsme, font un contraste exquis avec ce qui précède. (Voir ex. 1).

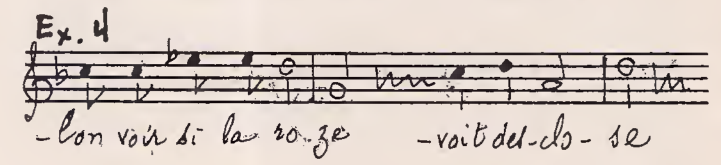
En résumé, le contrepoint imitatif fait place à l'homophonie.

Les anciens termes (Superius, contratenor, tenor, bassus) sous-entendaient la prééminence de la « Teneur ». Iici, le ténor ne désigne plus finalement qu'une tessitude parmi les autres. C'est l'affirmation d'un étagement vertical des voix. Le superius tendra de plus en plus vers la suprématie mélodique préparant ainsi la future « Mélodie accompagnée ». (52e mesure).



Des Josquin aux derniers Maîtres de la Renaissance, l'équilibre est absolu entre l'horizontalité du contrepoint et la verticalité de l'harmonie, exigeant une analyse résultant d'une lecture simultanée dans les deux sens. D'une façon générale. Costeley rompt l'équilibre au bénéfice de l'harmonie. Même son contrepoint naît de l'enchaînement des accords au lieu que ces accords, comme chez Josquin, naissent des rencontres de lignes polyphoniques (points de repère de consonance). Ainsi, dans l'épisode fugué, on remarque des préoccupations cadentielles qui font du ténor une véritable basse harmonique.

Ex. IV : 6e et 7e mesures - 9e et 10e mesures.



De plus, sans vouloir moduler d'une façon durable, Costeley utilise les accidents voisins avec une fréquence qui donne à son style une suavité particulière.
Exemples : 9e et 10e mesures - 39e et 40e mesures.

Précisons que le problème des altérations accidentelles ne pose aucune équivoque.

(A suivre.)

NOUVELLES ÉDITIONS 1966



CHEVAIS - **ABECEDAIRE MUSICAL**

(1er livre de l'élève). 2 cahiers, chacun .... **3,40 F**
Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **31,74 F**
Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,**
Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.
Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile (le 2e cahier comporte la « Marche des Jeunes » de Ch. Trénet).

CHEVAIS - **SOLFEGE SCOLAIRE**

2 volumes, chacun .... **6,00 F**
Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires**
par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.
Nombreux chants nouveaux français et étrangers.
Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.
Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire, signée **Georges Beuville,** dessinateur particulièrement apprécié des jeunes.

CHEVAIS - **JEUNE AFRIQUE CHANTE !**

Un cahier .... **5,40 F**
Deux disques 25 cm, 33 tours, l'un .... **24,00 F**
Adaptation de l'ABECEDAIRE MUSICAL pour les jeunes de l'Afrique d'expression française, par **M.-C. Mainé.**
Illustrations en couleurs de **G. Ploquin.**

J. JAMIN - **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

Un livre de poche de 192 pages .... **6,50 F**
75 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique.
Une Histoire de la Musique de grande diffusion.
Très abondante **iconographie :** portraits, instruments, opéras et ballets dans les plus récentes présentations.
Format, prix, présentation, qualités pratiques en font un matériel pédagogique par excellence et un guide agréable pour l'amateur.
Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.**

LES INSTRUMENTS EN COULEURS

Collections de compositions originales, documentaires et décoratives.
Grandes planches **27 cm × 34** cm, quatre couleurs, papier de luxe.
Chacun des instruments - antiques - anciens - modernes et extra-européens - fait l'objet d'une planche, chaque planche ...... **4,10 F**
Les mêmes en livrets pour Découpages scolaires avec explications, format **12 cm × 18** cm, une seule couleur, chaque livret .... **2,00 F**

Autres séries en cours d'impression :

LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES
LES GRANDS DU JAZZ, etc.

ALPHONSE LEDUC, Editeur
175, rue Saint-Honoré, Paris (1er) - Tél. : 073-12-80 et 073-48-61 - Chèques Postaux Paris 1198

" JOYEUSE MARCHE "

A TRAVERS LES LETTRES D'EMMANUEL CHABRIER

par E. PASSANI

Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Clermont-Ferrand

La petit ville d'Ambert, si spirituellement illustrée par Jules Romains, n'a pas dû beaucoup changer depuis la naissance du plus grand des musiciens auvergnats, en 1841. En effet, tandis que la population de Clermont-Ferrand a presque quintuplé depuis cette date, celle d'Ambert n'a subi que de négligeables variations. C'est là, « dans un paysage de verts pâtis, de sapins bleu-noir et de montagnes mauves », le 18 janvier 1841, « à 3 heures du soir », que naquit Emmanuel Chabrier qui devait devenir un des musiciens les plus influents de toute l'histoire de la musique française. Son grand-père, son père étaient magistrats. De celui-ci, il hérite la truculence, l'humour, la jovialité; de sa mère, son tempérament sensible d'artiste. Vincent d'Indy l'appellera « l'ange du cocasse », ce qui ne l'empêchera pas d'insister avec raison sur la tendresse et la ferveur dont déborde son âme.

Notre jeune auvergnat grandit dans une ambiance de menus succès de pianiste mondain. En 1852, sa famille vient s'installer à Clermont-Ferrand où le jeune Emmanuel fait de brillantes études au lycée Blaise-Pascal. Cinq ans plus tard, tout le monde s'installe à Paris. Emmanuel entre au lycée Saint-Louis, décroche son baccalauréat, fait ses études de droit — car son père n'aurait pu imaginer qu'il ne devînt, lui aussi, magistrat — et obtient sa licence. Il entre au Ministère de l'Intérieur comme « surnuméraire », mais il voue déjà toute son activité à la Musique. Il fréquente les groupements d'écrivains d'avant-garde, se lie avec Verlaine. Ses amis de la première heure sont aussi bien d'Indy et Fauré que de spirituels auteurs de musique légère tels que Lecocq ou Messager. C'est en peinture surtout qu'il montre son esprit aventureux. Il rassemble chez lui les toiles impressionnistes de Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, Forain. Avec l'un d'eux, Manet, il se lie d'une longue amitié.

Chabrier est le type du « self made man ». Cortot dit de lui : « Venu tard à la musique, du moins professionnellement, Chabrier n'a jamais connu cette indépendance d'écriture, cette aisance de plume que confère au moindre des tâcherons de notes la discipline de l'exercice d'école pratiqué à son heure ».

Il débute en 1877 par une opérette d'une qualité tout à fait inhabituelle : l'Etoile pour laquelle, paraît-il, Verlaine aurait écrit les fameux couplets du Pal, Verlaine qui disait : « Chabrier, gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols ».

Voici comment Joseph Desaymard dépeint le Chabrier de cette époque : « Tête ronde grassement modelée, le nez charnu, un peu busqué, le crâne très ample (haut, large, profond), une bouche à la moue puérile, que le rire ouvrait sur des dents éclatantes; des yeux aux globes saillants, paupières lourdes, regard aigu; les bras courts, les mains courtes et potelées (par quoi s'augmentait le prodige de sa virtuosité au clavier), le geste vif, l'expression mobile, une agitation perpétuelle... Voici la silhouette familière au petit monde des concerts, des répétitions, des coulisses : un Chabrier enveloppé de son ulster moutarde, foulard au cou, le haut de forme de guingois ».

C'est en 1879 que notre Chabrier fait son premier pèlerinage à Bayreuth. Il est bouleversé par Tristan. Il n'hésite plus, donne sa démission du Ministère et devient Chef des Chœurs des Concerts Lamoureux.

L'influence du dieu de Bayreuth l'incite à écrire un drame wagnérien sur un livret peu apte à mettre en valeur ses brillantes qualités de méridional. C'est pourtant une bien belle chose que Gwendoline dont la première a lieu à Bruxelles. Son culte pour Wagner ne l'empêche nullement, du reste, d'improviser un quadrille sur les Leitmotive de la Tétralogie.

Mais voici l'Espagne. La jota aragonesa lui fait peut-être quelque peu oublier les Ländler bavarois. En tout cas, ce voyage nous vaut son étourdissante España. Il nous vaut aussi une inénarrable lettre écrite à Charles Lamoureux dans une sorte d'espagnol de cuisine. Il y décrit ses impressions de voyage. Ce qui l'a le plus frappé dans sa visite de l'Espagne et dont il gardera un souvenir indélébile, c'est « le trémoussement du derrière andalou, el trasero del paìs... ». Voici quelques extraits de ses lettres d'Espagne :

De Saint-Sébastien, vraisemblablement juillet 1882 : « Sur la plage, les señoras, qui ont une belle gorge, oublient souvent d'agrafer solidement leur costume; j'emporterai désormais des boutons et du fil. Rendre service c'est ma passion ».

De Saint-Sébastien, date probable : août 1882 : « Excusez-moi, je vous prie, de n'avoir pas répondu plus tôt à votre charmante honorée de l'autre jour, mais mes puces ne m'ont pas laissé un instant de tranquillité. Voilà huit jours que je passe à les chercher. On voit bien que vous

ne savez pas ce qu'est la puce de Guypuzscoa. La puce espagnole est éminemment patriote et émigre peu; après les événements carlistes, auxquels elles furent vigoureusement mêlées, il en périt, hélas ! un nombre considérable. Il y eut du désarroi; il fallut se reconnaître; mais, vous n'imaginez pas avec quelle rapidité, quelle merveilleuse entente, celles qui survécurent prirent le chemin du pays.

« Elles ont, du reste, leur chant national, comme qui dirait leur *Marseillaise,* c'est un 3/4 en fa majeur qu'un compositeur français, un nommé Berlioz, a introduit dans sa *Damnation de Faust,* comme il y avait du reste introduit aussi l'air national de Raccosky. La province de Guypuzcoa étant une des plus fraîches de la péninsule, la puce y est un peu frileuse et recherche volontiers les plis de terrain, les endroits abrités, moites, à température d'étuve; elles ont un faible et je le comprends, pour le corps de la femme; là, elles sont réellement à leur affaire. C'est surtout la femme grasse, les grosses dondons, qu'elles visent spécialement, ces gros corps retenus dans un corset où l'on pourrait donner des courses de taureaux, ses immenses derrières qui semblent des Krupps à longue portée, et encore le nombril, le bon vieux nombril perdu, le nombril en entonnoir, à forme de cratère. Elles sont généralement assez débauchées et je pourrais vous raconter des histoires à faire rougir la couverture de la collection Litolff ».

De Saint-Sébastien, date probable : août 1882 : « Dimanche, nous serons tous aux taureaux. J'en rêve depuis huit jours; il est peu probable que je prenne à ces courses une part active et directe, ainsi que j'en avais tout d'abord l'intention; mon idée était d'ahurir tout d'abord le taureau en lui présentant le manuscrit du troisième acte des *Muscadins* et de le foudroyer en lui chantant la troisième valse; mais mon épouse n'est pas pour ces coups d'audace, elle dit que je ne suis qu'un rêveur ».

De Séville, samedi 21 octobre 1882 : « Eh bien ! mes enfants, nous en voyons des derrières andalous se tortiller comme des serpents en liesse ! Nous ne bougeons plus le soir des *bailos flamencos* entourés, tous deux, de toreros en costume de ville, le feutre noir fendu au milieu, la veste ajustée au-dessus des hanches et le pantalon collant dessinant des jambes nerveuses et deux fesses du plus beau galbe... Et la manzanilla que l'on se passe de main en main et que tout le monde est forcé de boire. Ces yeux, ces fleurs dans d'admirables chevelures, ces châles noués à la taille, ces pieds qui frappent un rythme varié à l'infini, ces bras qui courent frissonnant le long d'un corps toujours en mouvement, ces ondulations de la main, ces sourires éclatants et cet admirable derrière sévillant qui se tourne en tous sens alors que le reste du corps semble immobile. Cependant, les deux guitaristes, graves, la cigarette aux lèvres, continuent à gratter n'importe quoi à trois temps... Les chanteuses me redisaient leurs chants puis se retiraient en serrant fortement la main d'Alice et la mienne ! ! ! Puis, il fallait boire dans le même verre, ah ! c'est du propre ! Enfin, nous ne nous en portons pas plus mal ce matin !... celui-là n'a réellement rien vu qui n'a pas assisté au spectacle de deux ou trois Andalouses *houlant* des fesses, et en mesure... Et toute la nuit, le *sereno* parcourt les rues, avec sa pique et sa lanterne et chante d'une voix forte : *Ave Maria purissima,* etc.; cela signifie que la ville est tranquille, qu'on peut dormir. Il y a même une danse, intitulée le *Sereno;* alors la danseuse imite ledit *sereno* et chante à tue-tête : *Ave Maria purissima* et tortille du derrière ».

De Grenade, 4 novembre 1882 : « Le tango, une manière de danse où la femme imite avec son derrière le tangage du navire ».

Le folklore ibérique n'est pas la seule source d'inspiration de Chabrier, cependant. Il écrit des Lieder, pleins d'une gaîté éclatante, rabelaisienne, qui n'exclut pas pourtant les plus intimes et les plus touchantes confidences. Il écrit des pièces pour piano, il écrit encore deux œuvres lyriques : le Roi malgré lui et Briséis, celle-ci restée inachevée. Chabrier la voulait si parfaite qu'elle était devenue une obsession. Son manuscrit ne le quittait jamais, quel que soit l'endroit où il se trouvait, dans un fiacre, dans la rue, dans un salon, il y pensait sans cesse et n'arrêtait pas de raturer, de gommer, d'effacer, de polir, de refaire. Sa fin fut tragique et son destin un peu semblable à celui qui devait accabler Maurice Ravel presque un demi-siècle après lui. Son esprit avait déjà sombré dans le néant quand son corps était encore intact, et on raconte l'histoire de Chabrier effondré dans une loge de l'Opéra pendant une représentation de Gwendoline, applaudissant avec le public et questionnant : « C'est bien, cette œuvre, de qui est-ce donc ? » Il s'éteignit le 13 septembre 1894.

Chabrier a joué un rôle très important dans l'histoire de la musique française. De par son atavisme auvergnat, sa truculence, son humour, il recueille l'héritage romantique qui correspond à la fougue, au pittoresque et au fantasque de son tempérament. Il aime le folklore, le peuple, s'attache aux personnages, aux détails. Dans une de ses lettres, il dit lui-même : « qu'il aime à baigner sa rêverie et à puiser des rythmes dans le pays du Bleu ». Il recherche une orchestration colorée, puissante, presque brutale, qui atteint le réalisme. Son art instinctif, spontané, insoucieux des formules, laisse toujours une grande part à une sensibilité naïve et fraîche. Il reste en dehors des idées esthétiques et philosophiques qui passionnent les intellectuels de son temps, mais il fréquente les peintres impressionnistes qui représentent assez bien, semble-t-il, son idéal artistique.

On a dit de Chabrier qu'il n'aimait par les Auvergnats, peut-être à cause de sa boutade : « Dans mon pays, il n'y a que des brutes tout au plus bonnes à faire des porteurs d'eau, ou des gens d'esprit. J'ai choisi ». Peut-être aussi parce que ses compatriotes qui le considéraient un peu comme un « foutraud », n'ont pas compris, de son vivant, la grandeur de son message. On a dit aussi qu'il n'aimait pas la nature. Nous pensons que non seulement il l'aimait, mais même qu'il l'aimait particulièrement dans ce qu'elle a de paysan, de champêtre, de villageois et en cela aussi il est bien auvergnat. Les titres de ses œuvres en témoignent : Ronde Champêtre, Danse villageoise, Suite pastorale, Bourrée fantasque, Paysage, Tourbillon, Sous-Bois, Idylle, Aubade et toute une série de mélodies sur des poèmes de Rosemonde Gérard, pseudonyme de Mme Edmond Rostand : Ballade des gros dindons, Les cigales, Toutes les fleurs, La pastorale des cochons roses, La Villanelle des petits canards, auxquelles on pourrait encore ajouter « Les petites pintades » et une « Valse des veaux », restées à l'état

de projet. De La Membrolle, petit village à huit kilomètres de Tours, où dès 1883, il ira, tant par un impérieux besoin de solitude créatrice que pour des raisons d'économie, passer six mois de l'année, il écrit à Pierre Lacôme, 19 juin 1886 : « Il y en a un qui a perdu dernièrement sa vache d'une fièvre de lait; j'ai cru qu'il prendrait le deuil; il pleurait comme un veau; celui-ci en a réchappé du reste; il tête une autre mère ».

A Mme Emmanuel Chabrier, de La Membrolle, automne 1888 : « ...ce brave été de la Saint-Martin qui nous adresse un dernier adieu et nous dit : à l'année prochaine, mes enfants, si vous y êtes encore; moi je suis sûr de mon affaire, je reviendrai ».

A Mme Emmanuel Chabrier, de La Membrolle, 20 mai 1889 : « Jamais le jardin n'a été si joli; c'est une pluie de lilas, de pensées, de roses, de marguerites; je renifle ça pendant un quart d'heure après le déjeuner ».

A Nanine, de La Membrolle, 27 mars 1890 : « Le petit jardin est rempli de violettes et les arbres ont déjà de gros bourgeons; les plantes meurent chaque année, mais elles renaissent au printemps; nous, quand nous sommes claqués, c'est pour longtemps; nous n'y changerons rien ».

A Nanine, de la Membrolle, 31 mars 1890 : « Ah ! ça bourgeonne partout, par exemple : les marronniers sont dans des états terribles et les petites violettes ont des parfums si provoquants qu'il n'y a pas, il n'y a pas, il faut se baisser pour en cueillir ! »

A Mme Emmanuel Chabrier, de La Membrolle, 26 avril 1890 : « Hier matin, en ouvrant la fenêtre, ça pleuvait, ça ventait infernalement et tous ces grands bêtes de peupliers se courbaient tous du côté de Tours, comme pour saluer celles de la cathédrale; ça finissait par m'amuser, aïe donc, aïe donc; ils étaient d'une politesse exquise. Les marronniers, des durs-à-cuire, s'en f..., même les sacrés pommiers, fiers d'être en fleurs depuis quelques jours, avaient des accès de folle rage de voir ainsi s'éparpiller aux cinq cents diables leurs jolis petits blancs plumets ».

A Nanine, de La Membrolle, 28 avril 1890 : « Un gros nuage qui va sûrement crever d'ici un petit quart d'heure, le voilà qui arrive, ah ! ils ne flânent pas là-haut, ils ont positivement le feu quelque part pour être si pressés que çà ».

A son fils Marcel, de La Membrolle, 16 mai 1890 : « Il n'est pas mauvais, de temps à autre, d'aller faire aux bêtes une petite visite; ça repose de l'homme ».

La mer lui inspirera les lignes suivantes : « Par tous les temps la mer change d'aspect; c'est un théâtre qui ne joue que des premières ! »

A sa femme, de Saint-Pair ou de Wimereux (1887 ? 1888 ?) : « Du reste, la mer, ma mer chérie, est toujours là, et tu sais si je l'aime. C'est bête comme chou, mais je reste là des heures à regarder comme en extase. Cette immensité me fait faire mille réflexions; ces levers de soleil, ces couchers avec des tons dorés, violets, ces petites barques au loin, ces majestueux et prudhommesques vapeurs qui viennent du Havre et vont soit à Southampton, soit dans la Mer du Nord, cette mer qui a tous les tons de la palette, du plus clair au plus sombre, avec des diaphanéités inouïes, des reflets incomparables, des verts émeraudes à faire envie à ta sœur, des expressions vagues de bleu à désespérer Lamartine, et des moutonnements sur les rocs à inspirer des vers d'un kilomètre à Hugo, avec des frissons, des spasmes, des soupirs à étouffer Musset, avec des aiguilles, des coins inconnus, des phosphorescences, des reflets métalliques à faire pâmer Monet ou à esquinter la verve voulue de Baudelaire, que te dirai-je ? toute cette poésie, toute cette peinture, toute cette harmonie, ce bruit haletant et cadencé de la vague qui meurt et qui contient depuis Beethoven jusqu'à Shakespeare en passant par Michel-Ange, tout ça me transporte, me paralyse, m'énerve, me comble, me crible de joie ».

André Lamandé, dans un article du Gaulois, a fort bien exprimé l'esthétique de ce grand musicien : « Chabrier, l'un des premiers administrateurs et acheteurs de Monet et de Pissaro, ne fit rien moins que de transposer dans le domaine musical la technique, si scandaleuse alors, des peintres impressionnistes... Plus que tout autre, l'art musical tient du sortilège et modèle notre sensibilité... Aussi, depuis la guerre, l'impressionnisme a-t-il fait dans le domaine littéraire, ses dernières conquêtes... Phrases courtes, raccourcis savoureux, syntaxe cassée, violentée, traversée de parfums, de couleurs, de sonorités et d'éclairs... Nous autres, modernes — qui raffolons des pépiages de couleurs et scintillements sonores de Debussy et de Ravel, nous sommes les disciples. Oui. Mais « le Père » c'est Chabrier.

C'est dans ses œuvres de piano que cet artiste s'est le mieux exprimé. Par une liberté d'allure et de pensée qu'il n'a pas dans ses œuvres lyriques, il recueille là, plus qu'ailleurs, l'héritage romantique qu'il allie au réalisme de son époque. Il est romantique dans la mesure où peut l'être un homme né au pays de Pascal. Son écriture pianistique est brillante et laisse toujours sous-entendre la couleur de l'orchestre.

Chabrier qui avait été un enfant très câlin et très tendre, s'est toujours conduit en bon père de famille. Il eut trois enfants, trois fils, dont l'un mort en bas-âge et son besoin de tendresse, plus encore, un invincible besoin de chérir, s'est partagé entre ceux-ci, sa femme, ses amis et son incomparable domestique, la célèbre « Nanine » dont la mort, deux ans avant la sienne, le laisse inconsolé. Il écrit :

A son père : « Je t'embrasse bien, mon bon père; tâche de déposer au sein des mers ton asthme, tes maux d'estomac et encore et surtout ta physionomie pas toujours guillerette. Cela ne gênera pas beaucoup la mer, et nous mettra rudement plus à notre aise, nous autrrres ! ! ! »

A Van Dyck, de Paris, 30 octobre 1889 : « Là, je viens d'embrasser ta femme sur ses deux joues de belle blonde et de brave cœur, je dépose un baiser sur le mignon fessier de ces demoiselles, car dans quinze ans, il n'y aura pas moyen... ».

A son fils Marcel, de La Membrolle, 13 juin 1889 : « Certes, je suis heureux de voir que tu es galant auprès des demoiselles; la femme est créée et mise au monde pour recevoir nos hommages et être aimée; ça, c'est convenu.

Mais pour le moment, il ne faut pas que l'un empêche l'autre, et l'autre c'est l'examen, c'est l'entrée en Seconde; c'est là que doit porter surtout ta galanterie. Si tu veux me faire grand plaisir, sois insinuant auprès de la version latine, tendre avec le thème latin, plein de délicatesse pour la version grecque; mets-toi à deux genoux devant l'histoire et envoie des baisers à la Géographie, sois courtois envers le calcul et plein de feu auprès de la Narration ».

A Mme Emmanuel Chabrier, 26 avril 1890 : « Embrasse bien les petits loups pour moi et particulièrement le louveteau qui accomplit demain un acte caractéristique et plein de douceur. Recommande-lui de demander à Celui qu'il invoque de nous protéger tous, nous qui cherchons à faire de notre mieux et qui ne sommes pas des méchants; dis-lui de demander pour la maman la bonne vue et la santé, des bulletins propres pour le grand frère, et pour le pauvre père beaucoup d'inspiration et un peu d'argent. Ça fait pas mal d'affaires, tout çà, et le Bon Dieu est toujours très occupé, mais les jours de Première Communion, je suis certain qu'il dresse spécialement ses oreilles divines pour écouter les petits enfants épris du ciel et frisés pour la circonstance, et que finalement il doit être très doux, très coulant, très accessible; et les petits enfants, c'est si roublard ! »

La gaieté de Chabrier, à la fois affectueuse et truculente, expansive et rabelaisienne, était proverbiale, ses canulards innombrables. Reynaldo Hahn disait de lui : « Chabrier n'est jamais fatigué de sauter de-ci, de-là, de rire, de chanter, de déclamer. Joie ou tristesse, chez lui, se traduisent par de la gesticulation ».

Notre compositeur avait accepté de donner des leçons de piano à une des meilleures élèves de Mme Perny. Il arrivait, s'asseyait à côté de l'élève, et commençait par tenir son emploi au sérieux. Mais cela ne durait guère. Il était bientôt, debout, arpentant la pièce, ne s'approchant de la jeune pianiste que pour lui crier des « plus fort » ou « plus vite » qui la terrorisaient. Puis, l'élève, se retournant, ne le voyait plus près d'elle. Il avait rejoint Mme Perny pour lui chuchoter « Elle m'embête, votre élève, elle m'embête énormément ». Ou bien, comme le déjeuner devait suivre, on l'entendait crier, entre deux va-et-vient « le bifteck est-il bientôt cuit ? ».

A Karlsruhe, il fréquentait un restaurant que décorait un mirifique chromo représentant Bismarck. Un soir, ayant en face de lui Mottl, mais aussi le chromo, il dit à son ami : « Changeons de place, voulez-vous; cette tête là me coupe l'appétit ».

Un soir d'été, Emmanuel Chabrier était invité à dîner chez Lamoureux, dans sa villa de Chatou. Il faisait très chaud et Chabrier avait jugé qu'il ne saurait être vêtu plus légèrement qu'avec un « bleu » de gazier. Ainsi affublé, il sonne chez Lamoureux à la nuit tombée. La bonne proteste avec violence : « Ce n'est pas l'heure à s'occuper du gaz ». Il fallut que Charles Lamoureux vint mettre la paix, en démasquant son invité et en s'esclaffant, comme bien on pense.

De Vincent d'Indy : Invité à dîner chez la princesse de P... et assis à la droite de la maîtresse de maison, Chabrier s'exclame bruyamment, tandis qu'on sert des asperges, « Vous prenez de çà Madame ! mais cela fait une urine infâme ! »

De Henri Pourrat : « C'était à Bayreuth, dans la maison de Mme Wagner. Chabrier tenait à la main un de ces gâteaux allemands à épices, peu agréable au goût français, dans lequel il venait de mordre : « Quelle cochonnerie ! C'est infect. Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire de ça ? » Il s'approche d'une commode, dégage un tiroir, soulève deux ou trois chemises de feu Wagner, glisse le gâteau dans la pile, bourre du poing et repousse le tiroir ».

Le 9 septembre 1883, il écrit à son ami Paul Lacôme : « ...chez la mère C... aux forts têtons ou chez l'Espagnol de la rue Lafayette, qui a certainement beaucoup moins de têtons que la mère C..., et c'est regrettable, car ne remarquez-vous pas, comme de nos jours l'hermaphroditisme se perd; je le disais encore ce matin, sur le mail, au brigadier de gendarmerie et, naturellement « vous avez raison » me répondait le brigadier. Du reste, il ne comprenait pas ».

Le 15 juillet 1885, à Lucien Bordes : « Dites à Benoît, « (il s'agit de Peter Benoît, musicien belge, contemporain de Chabrier) » que son prénom a parfois du bon; si l'on ne pouvait pas de temps en temps et quand les dames sont sorties, utiliser cet infinitif, l'existence serait morose, n'est-il pas vrai ? ».

Enfin, Chabrier, dans ses incomparables lettres qui reflètent très fidèlement l'être exceptionnel qu'il fût, Chabrier parle souvent de musique.

Vers 1865, Chabrier est en Hollande. Il assiste à Rotterdam à une représentation des Huguenots de Meyerber. Il écrit à ses parents : « Au cinquième acte, lorsque Raoul, Marcel et Valentine vont à la mort, les arquebuses ont raté, ce qui a été pour la rate une occasion de se fouler, en un mot de fous rires ».

En Hollande, il ne peut, à son grand désespoir, travailler son piano. Il écrit : « Car voilà six jours que je n'ai pas mis les mains sur un piano. J'en éprouve de douloureuses démangeaisons et je me prends parfois à promener mes doigts sur un chapeau, sur la table que j'ai devant moi, sur le dos du voisin, sur tout ce qui s'offre ! ».

A Vincent d'Indy : « En tous cas, tu es un musicien extraordinaire avec plus de patte que de pâte encore, mais avec un idéal artistique de premier ordre ».

De Grenade, 4 novembre 1882 : « Oh ! je n'en raffole pas de la guitare : c'est un instrument que l'on accorde pendant cinquante minutes, et sur lequel on est sensé s'accompagner pendant dix minutes, total un heure ».

A Costallat, 1er juin 1884 ou 1885 : « Ce qu'il ne faut pas, c'est de la musique *malade;* ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent, tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes du reste; ça ne vit pas, ça ne chante pas, ça ne pète pas ».

A Costallat (probablement 1886) : « Moi, ma première préoccupation est de faire ce qui me plaît, en cherchant avant tout à dégager ma personnalité; ma seconde est de ne point être emm... » « ...le chœur d'introduction en *fa*

d'*Obéron,* que j'entendais hier, plus ou moins bien joué par une musique municipale de Boulogne, est simplement et naïvement éternel; on ne le vieux-jeusera jamais... » « Berlioz, Français avant tout (il n'était pas vieux-jeu à son époque !) en mettait-il de la variété, de la couleur, du rythme dans la *Damnation, Roméo, l'Enfance du Christ !* »

« Ça manque d'unité, vous répond-on ! moi je réponds m... ! si pour être un, il est fatal d'être ennuyeux, je préfère être deux, trois, quatre, dix, vingt — enfin je préfère avoir dix couleurs sur ma palette et broyer tous les tons. Et pour cela, je ne veux pas nécessairement refaire éternellement : 1° un acte d'exposition; 2° l'acte des dindes, avec vocalises de reines; 3° l'acte du ballet avec le sempiternel finale qui rebrouille les cartes; 4° le duo d'amour de rigueur; 5° le chahut de minuit moins vingt, pétarade de mousqueterie, chaudière à juifs, mort des principaux labadens... ». « Zut; voulez-vous que je vous dise : *ils* n'y croient pas à leur musique; ils la trouvent *bien faite, moderne,* mais elle les emm... tous les premiers; mais voilà : il faut la faire comme ça, sous peine d'être un pompier, comme ce sacré Weber ou ce butor de père Beethoven ».

A Van Dyck, de Paris, 8 janvier 1889 : « J'ai choisi un métier qui, loin de me rapporter, ne me permet même pas de joindre les deux bouts ».

A Van Dyck, de Paris, 6 octobre 1889 : « Quant à moi, je suis destiné à traîner le boulet du drame lyrique, qui vous conduit à la misère en un rien de temps; je cherche un roi de Bavière; si tu en rencontres un, prière de me l'adresser ».

A Van Dyck, de Paris, 30 octobre 1889 : « Chez Lamoureux, Fauré chante Plaisir d'amour si lentement qu'on ferait facilement trente points de billard entre chaque respiration. En revanche, Talazac, dans les *forte,* a moins de voix que dans la demi-teinte; dès qu'il veut donner du son on ne l'entend plus; on aperçoit une bouche d'ombre où un pain de six livres rentrerait comme un obus, et c'est tout; ça se ferme, un bedon salue, fout le camp, ça y est ».

A Nanine, de La Membrolle, 30 mai 1890 : « La fanfare s'exerce déjà; le soir, j'entends au fond des petites chambres, d'humbles trombones, de prudents saxhorns qui lâchent un bout de note par-ci, par-là, on dirait le cri rauque et intermittent de quelque crapaud lointain. Comme ça, c'est déjà laid, mais quand ils jouent tous ensemble, ça devient horrible ».

A Charles Lecocq, de La Membrolle, 30 mai 1891 : « Un concert chez le Ministre des Beaux-Arts où B... et Madame B... ont... mettons chanté (! ? ! ?) enfin ! le duo du deuxième acte de *Gwendoline.* J'ai cru que mes cheveux allaient repousser et se dresser sur mon chef; non, hélas ! c'est bien de la bonne calvitie !... du reste, l'on écoutait pas, les hommes suaient, les femmes éventaient leurs n..., tous bavardaient. Et que de peine l'on se donne pour faire répéter sa pauvre et chère musique, que de déplacements, que de temps perdu, que de... compliments et platitudes dans ce triste métier que nous faisons pour ne pas atteindre le but ! Et s'ils lisaient ces lignes, ils me traiteraient de triple ingrat. Mais c'est ainsi, n'insistons pas ».

A Lecocq, de La Membrolle, 8 décembre 1891 : « Jai horreur des gâcheux; je pourrais vous citer de ceux-là qui n'ont jamais foutu ni un mouvement, ni un ritard, ni un *forte,* ni rien de rien dans leurs manuscrits. C'est des cochonniers, qui ne lavent jamais leurs partitions, symphonies et autres travaux d'art ! Aussi, quand ça arrive à l'orchestre, il faut voir la gueule des chefs d'orchestre ! ».

A Mme Dejean, de Vichy, 2 juillet 1873 : « Je ne parle que pour mémoire d'un affreux kiosque où l'on joue, comme dans tous les kiosques du reste, des ouvertures de bas-étage et des valses de rebut — et où s'ébattent une trentaine de malheureux qui ont dû commettre des crimes bien épouvantables pour être condamnés à emboucher la trompette et à serrer de près les violoncelles par une température où baromètres et thermomètres ont eux-mêmes tant de mal à ne pas éclater ».

A Lucien Bordes, d'Anvers, 15 juillet 1885 : « Dites-lui aussi que l'exécution d'España doit être endiablée; s'il me joue ça comme le *Dies irae* ou simplement à la papa, je lui broie les testicules ».

En musique, il avait parmi ses contemporains, quelques bêtes noires. En particulier Ambroise Thomas, musicien officiel s'il en fut, Grand Prix de Rome, Directeur du Conservatoire, Membre de l'Institut, ennemi de toute innovation et de toute hardiesse, Ambroise Thomas que Chabrier appelle tantôt Ambroise, tantôt Papa Thomas, quelquefois « Kuku - Thomas ». C'est de sa musique dont il dit : « C'est de la musique que c'est pas la peine ». Et aussi : « il y a trois sortes de musique, la bonne, la mauvaise, et celle de Monsieur Ambroise Thomas ». Egalement, Benjamin Godard, musicien prolixe et peu scrupuleux sur la qualité de son inspiration : « Quel dommage mon cher Emmanuel (lui disait un jour Benjamin Godard) que vous vous soyez mis à la musique si tard ! — C'est bien plus fâcheux, mon cher Benjamin, que vous vous y soyez mis si tôt ».

Ses improvisations étaient éblouissantes. A la *Soupe aux choux,* la fameuse Société des Auvergnats de Paris, on le fêtait avec enthousiasme. Nous aimions, conte un témoin, nous aimions l'entendre dans ses légendaires improvisations. On lui passait le journal du jour en lui désignant un fait divers. Aussitôt, il le chantait en frappant le clavier. C'est le récit d'un crime. Chabrier le dramatise et jette la terreur dans l'âme; la justice arrive lentement, puis on entend le galop des chevaux des gendarmes. Le coupable est arrêté au son d'une marche funèbre, et, comme l'article finit par ces mots : « la vindicte publique sera satisfaite », Chabrier s'écrie : « Vous allez voir comme elle est contente, la vindicte publique ». Et le piano fait entendre une gigue désordonnée.

Sa façon de jouer du piano était très caractéristique, à ce sujet, Vincent d'Indy a raconté l'anecdote suivante : « Je fus choisi pour jouer la partie du second piano lors d'une audition de ses trois Valses romantiques; je m'acquittai de cette tâche « con amore » m'appliquant à exécuter très exactement toutes les nuances marquées... et il y en a beaucoup ! A la répétition, qui avait lieu chez Pleyel, Chabrier m'arrêta net dès le milieu de la Première valse et m'apostrophant avec un regard à la fois étonné et narquois : « Mais, mon p'tit, c'est pas ça du tout !... ». Et comme un peu interdit, je demandais des explications, il riposta :

« Tu joues ça comme si c'était de la musique de membre de l'Institut ». Et alors ce fut une merveilleuse leçon d'interprétation « alla Chabrier » : accents contrariés pianissimi à ne plus rien entendre, pétarades subites, éclatant au milieu des plus exquises douceurs, et aussi mimique obligée, appropriant le corps à l'intention musicale. Bref, à l'exécution, qui marcha exactement selon ses désirs, nous eûmes tous les deux un succès de fou rire dont les vieux habitués de la Société Nationale doivent encore se souvenir. Ça c'était vraiment du Chabrier sans mélange !... ».

Chabrier fût un grand musicien, un très grand musicien, une des plus pures gloires de toute l'histoire de la musique. Son influence sur les générations qui lui ont succédé ne cesse de croître. Sans lui, Debussy n'aurait pas été tout à fait Debussy, ni Fauré tout à fait Fauré, ni Ravel tout à fait Ravel, ni même Satie tout à fait Satie. Il réussit ce miracle d'écrire une musique qui pût satisfaire tout aussi bien les amateurs les plus indulgents que les spécialistes les plus pointilleux. « Musique à la fois si accessible et si haute » a dit Poulenc. Et Désaymard : « Parmi les musiciens français, il fût l'un des plus français et l'un des plus musiciens ».

***

N.B. - La plupart des extraits de lettres contenus dans cet article ont déjà été publiés par Désaymard, Legrand-Chabrier, Poulenc, Thiénot. Quelques-uns sont inédits.

LA SCULPTURE ROMANE EN LANGUEDOC

par R. BRYCKAERT

Professeur d'Éducation Musicale au Lycée Chaptal

Quand on regarde certains monuments du Sud-Ouest on est frappé par la beauté des ensembles de sculpture. Le matériau dans lequel ils sont conçus est noble; pierre calcaire suffisamment dure pour supporter la taille ou marbre.

Or, ces monuments datent de la première moitié du XIe siècle et marquent, après une longue disparition, la renaissance de la sculpture occidentale. Jusqu'alors l'Eglise, prudente, renonçait-elle au culte des images; subissait-elle l'influence ornementale des tissus bizantins. C'est possible. Toujours est-il que, jusqu'au VIIe siècle environ, la belle technique de la sculpture antique ne se manifestait pas en Occident.

Deux sculptures, parmi un ensemble riche, attirent notre attention :

— le linteau de Thézels, dans le Lot, aujourd'hui conservé au Musée de Cahors,

— et le linteau réemployé de Saint-Genis-des-Fontaines, dans les Pyrénées-Orientales.

L'un et l'autre sont beaux. Le plus ancien est le linteau de Thézels qui date probablement de la seconde moitié du VIIe siècle.

Il est en marbre blanc des Pyrénées et figure sur sa face principale trois rosaces en feuilles d'acanthe dont le corps est creusé et le cœur saillant. Entre elles, des demi-feuilles sont disposées deux à deux. Sur les deux faces latérales, outre l'alpha et l'oméga, des rinceaux d'acanthe d'un côté, un motif de vigne de l'autre.

Or, la disposition de ce linteau et son harmonie se retrouveront au XIe siècle à Moissac, au linteau et au trumeau, de même qu'au trumeau de Beaulieu mais avec moins d'élégance.

C'est une œuvre en faible relief, antérieure aux grandes réalisations du Languedoc, qui présente des similitudes de style avec le sarcophage de Moissac. Il y a peut-être là un souvenir d'œuvres orientales qui traitaient volontiers la pierre en méplat.

Le linteau de St-Genis des Fontaines a été sculpté au XIe siècle et réemployé dans l'église du XIIe.

Il représente pour la première fois le Christ en Majesté dans une gloire soutenue par deux anges agenouillés. Autrement dit, tient le livre d'une main et bénit de l'autre. Outre l'alpha et l'oméga, sous des arcs outrepassés, six apôtres disposés de chaque côté de la figure centrale ont le corps logé entre les colonnes et la tête prise dans l'ouverture de l'arc. Tout, dans ce bel ensemble, les visages, les petites perles qui ornent la gloire, le motif de feuillage stylisé formant bordure, le faible relief, l'ordonnance des plis des vêtements, fait penser à un motif d'origine orientale.

Mais il y a présents, les principaux acteurs des scènes que nous verrons se dérouler aux tympans futurs et nous sommes loin des sarcophages gallo-romains.

Or, au XIe siècle, les ateliers de sculpture du Languedoc, malgré une inspiration orientale qu'on y décèle souvent, ont su créer des œuvres originales.

En premier lieu, la table d'autel, en marbre blanc, veiné de gris, de Saint-Sernin-de-Toulouse. Elle fut consacrée en même temps que l'église en 1096 par le pape Urbain II et on en connaît même l'auteur dont le nom est gravé sur l'un des bords : Bernard Gilduin.

Elle se présente sous la forme d'une grande cuvette à fond plat, de forme rectangulaire dont les bords seraient surélevés. Ces bords, au-dessus et sur leur face latérale, sont ornés d'arcs de cercle avec des palmettes et des fleurs. Mais la partie la plus ornée de la table est le dessous qui ne s'offre pas spontanément au regard, et dont les quatre faces sont sculptées. On y voit des oiseaux et surtout, dans des médaillons, les bustes de la Vierge, de six apôtres, et celui du Christ soutenu par des anges volants.

Mais à côté de ces morceaux de sculpture, le Languedoc nous offre de grands ensembles où se dessinent maintenant d'importants thèmes.

C'est l'Ascension qui figure au tympan de la Porte Miégeville de Saint-Sernin-de-Toulouse.

Quelle en est la disposition ? Le Christ est debout, la tête levée vers le ciel, les pieds posés sur des nuages, soutenu aux aisselles par deux anges. De part et d'autre de la figure centrale, tenant une croix et montrant le ciel, deux anges encore. Dans les écoinçons deux anges plus petits s'inclinent et épousent ainsi la courbe de la voussure.

Au linteau, les apôtres suivent du regard la scène qui les domine.

C'est une représentation exceptionnelle de l'Ascension que nous offre ce tympan. Plus tard, l'art roman nous montrera le Christ montant au ciel, entouré d'une auréole, dans une vision plus aérienne.

On voit bien, dès maintenant et notamment dans les figures d'anges inclinés aux extrémités du tympan, combien le cadre impose la ligne des silhouettes.

Il y a d'autres sculptures; sur les chapiteaux, à gauche, le Massacre des Innocents, l'Annonciation et la Visitation, à droite deux lions aux queues enlacées et Adam et Eve, chassés du Paradis terrestre. A l'extérieur, on voit deux grandes figures en bas relief, à gauche saint Jacques, à droite saint Pierre.

Ce qui marque bien la beauté de ces figures et sans doute l'influence qu'elles eurent sur les artistes, c'est que la porte Miégeville offre de grandes similitudes de style avec la porte des Orfèvres à Saint-Jacques-de-Compostelle, construite quelques années plus tard. On peut penser que pèlerins et artistes, suivant les routes jusqu'à Saint-Jacques et séjournant dans les villes-étapes comme Toulouse, pouvaient s'inspirer de thèmes admirés ici ou là.

Le tympan de l'Eglise de Beaulieu, en Corrèze, représente un autre sujet : le Christ Juge. Il est assis, les bras étendus, montrant les plaies de ses mains alors que derrière lui, des anges tiennent la croix et les instruments du supplice et que deux autres anges sonnent de la trompe comme au Jugement dernier. Au bas du tympan, ce sont les morts qui sortent de leurs tombeaux.

Le linteau comprenant deux registres montrent des scènes infernales. Deux quadrupèdes dévorent des damnés et entourent un griffon au bec redoutable. Le registre inférieur s'orne d'une rosace en fond, d'un sanglier, d'un reptile à tête humaine et, au centre de la bête apocalyptique à sept têtes.

Le trumeau de Beaulieu offre des ressemblances avec celui de Moissac, mais il n'en a pas l'harmonie. Il s'orne de longues figures entre des colonnettes formant lobes.

Ce portail, précédé, comme à Moissac, d'un avant-porche, tout chargé qu'il est de figures ne laissant aucun vide, est pourtant le prototype d'un thème très exploité plus tard. Le Jugement dernier de Beaulieu sera repris à Saint-Denis vers 1135. Suger ayant fait venir des artistes d'origine méridionale.

Il ressort dès maintenant une filiation directe entre ce thème languedocien et l'art gothique qui naît à Saint-Denis.

De Souillac, il ne reste aujourd'hui de l'Ancien Portail que le trumeau, une figure d'Isaïe et le bas relief de Théophile.

Le trumeau rappelle ceux de Beaulieu et de Moissac. C'est un ensemble fantastique d'animaux entremêlés se dévorant les uns les autres. Il témoigne dans son enchevêtrement d'une virtuosité extraordinaire et pourtant une scène y est bien lisible, sur une face. C'est le sacrifice d'Abraham, qui s'apprête à immoler Isaac, alors qu'un ange fondant du ciel, lui envoie un agneau.

La figure d'Isaïe témoigne d'une élégance et d'une vie remarquables.

Le prophète s'avance, en un mouvement gracieux et rapide qui soulève sa robe bordée de motifs comme un tissu oriental, et fait danser les mèches de sa chevelure et de sa barbe.

Un petit tympan de l'église de Souillac nous raconte un des miracles de la Vierge. C'est l'histoire du diacre Théophile qui, jaloux de son évêque, en vient à vendre son âme au diable. On le voit mettre ses mains dans les griffes de Satan, mais pris de remords il prie la Vierge et celle-ci descend du Ciel en compagnie d'un ange pour lui remettre le phylactère. On peut penser que le miracle de Théophile a été exécuté vers 1130.

Mais où l'on voit combient l'art roman emprunte son inspiration et ses modèles à l'orfèvrerie ou aux ivoires c'est au tympan de l'église de Carennac dans le Lot. Là, tout l'espace est divisé, cloisonné en registres et ces cloisons gardent aujourd'hui de multiples creux, comme si des cabochons de pierre colorée ou de verre les ornaient jadis. Une double grecque très fine encadre de petits animaux, mais elle n'a pas comme à Moissac un caractère monumental. Elle est plus ciselée que sculptée et fait penser à quelque coffret précieux de style byzantin. Pourtant le thème traité est le même qu'à Moissac : le Jugement dernier selon l'Apocalypse de saint Jean et non d'après l'évangile de saint Matthieu. Il sera représenté plus tard à Chartres au portail royal du XII[e] siècle. Le Christ dans une gloire elliptique bénit et tient le livre. Autour de lui sont disposés non des anges, mais les symboles des Evangélistes, alors qu'au-dessous, sur deux registres, les apôtres s'entretiennent deux à deux.

Le plus bel ensemble du Languedoc aujourd'hui conservé est incontestablement le portail de Moissac qui reprend comme à Carennac, la vision apocalyptique de saint Jean.

Regardons cet harmonieux tympan. Le Christ en majesté, au centre, tient le livre et bénit, entouré des symboles, lion ailé, taureau ailé, homme ailé et aigle. Deux grands anges complètent la scène. Quelle harmonie des formes, quelle élégance des attitudes. Le regard tend naturellement vers la figure centrale la plus grande, la mieux éclairée et ce, d'autant plus, qu'au linteau, dans une pierre plus profondément taillée et presque dans l'ombre, les vieillards, assis dans des attitudes variées, tournent leur visage vers le haut et regardent le Christ, vièle et coupe de parfum à la main.

Le linteau est une réplique du linteau de Thézels, mais cette réplique n'a rien de fade. Au contraire, elle en exalte les qualités plastiques avec ses rosaces sculptées de face qui se répondent aussi au trumeau sous trois lions et trois lionnes entrecroisés. Comme à Beaulieu, chaque face latérale contient une longue figure, saint Paul et Jérémie. Aux piedroits festonnés figurent encore Isaïe et saint Pierre.

Comme à Beaulieu encore, ce portail fut précédé au XII[e] siècle d'un avant-porche dont les parois intérieures sont garnies de sculptures. Scènes de la vie de la Vierge, à droite Annonciation (d'ailleurs refaite), Visitation, au-dessus Nativité, adoration des Mages, présentation au Temple, fuite en Egypte, chute des idoles dans Héliopolis. A gauche, la parabole du Mauvais Riche est éloquente. Il mange alors que meurt Lazare, ayant pour seul compagnon son chien. Mais son âme est recueillie par un ange qui la dépose dans le sein d'Abraham. Au-dessous, le mauvais riche meurt et les démons emportent son âme et sa bourse. Les représentations de l'Avarice et de la Luxure sont de nos jours assez dégradrées.

Voici les principales sculptures du Languedoc. Elles furent exécutées entre 1115 et 1130 environ. Trois thèmes importants de l'art médiéval y sont présents : l'Ascension, le Jugement dernier d'après saint Matthieu, et la Vision apocalyptique de saint Jean.

Mais il ne faut pas oublier les chapiteaux si beaux du cloître de Moissac et de l'église de la Daurade à Toulouse, chapiteaux où se déroulent autant de scènes qu'aux tympans. Bien sûr, il existe encore quelques-uns d'entre eux à la décoration purement géométrique, mais comme nous sommes loin des trois modèles antiques, uniformément répétés. Maintenant le Languedoc nous fait découvrir le chapiteau historié, orné de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Légende Dorée, ou des Bestiaires.

Nous en retiendrons l'idée d'une localisation du décor, portails et chapiteaux sont en Languedoc les régions de l'édifice propices à la sculpture.

Des historiens d'Art comme Henri Focillon et Louis Réau énoncent une seconde idée aujourd'hui bien connue : « la subordination au cadre ».

En effet, le sculpteur roman utilise toute la surface dont il dispose. S'il y a vide, il n'hésite pas à déformer ses figures, à les allonger démesurément, adossées aux piedroits ou au trumeau, à les courber dans le tympan, le long des voussures, à les tasser dans l'espace étroit du chapiteau. Il en résulte une disproportion des formes.

On pouvait penser que la hiérarchie qui réserve une place privilégiée au Christ et aux Saints, expliquerait les invraisemblances de proportions. Mais elles se révèlent rares dans les chapiteaux où la hauteur possible est constante.

Henri Focillon écrivait que le cadre architectural « devient le principal organisateur de la composition et détermine le canon des figures et leur équilibre ».

C'est, semble-t-il, dans cette optique qu'il faut regarder et admirer les sculptures romanes du Languedoc.

R. BRYCKAERT,
Professeur au Lycée Chaptal.

N.B. - Nous conseillons de se reporter à « l'Art roman » (la grammaire des styles), Ed. Flammarion, pour ce qui concerne les termes d'architecture.

ÉDITIONS HENRY LEMOINE & Cie

TRInité 09-25 — 17, rue Pigalle, PARIS 9e — C.C.P. PARIS 5431

COMPLÉMENT AUX OUVRAGES DÉJA PARUS

COLLECTION CORNET ET FLEURANT

" LA CARTE MURALE " de l'orchestre symphonique .... **16,50 F**

présentée sur support cartonné, souple, verni, dans les dimensions : 116 × 78, munie d'œillets permettant la suspension facile au long d'un mur.

Les instruments y sont dessinés au trait, rehaussés d'ombres mettant en évidence leur relief, et à l'échelle de 1/10e, respectant ainsi le rapport des dimensions des instruments entre eux.

Des numéros reportés sur une légende encadrant l'ensemble de l'orchestre permettant leur classification immédiate dans les différentes catégories : *cordes, bois, cuivres, percussion.*

Il existe *une édition spéciale* de cette carte dotée d'un dispositif lumineux (110 V et 220 V) commandé par le professeur ou un élève interrogé, et montrant l'ensemble des instruments employés par le compositeur avec les diverses interventions solistes, mettant en évidence la structure orchestrale de l'œuvre.

Cette innovation ne manquera pas de susciter un intérêt qui permettra à la classe entière une participation active et soutenue pendant une audition du disque.

" LE MONITEUR MUSICAL " du " Solfège vocal " et du " Solfège par les textes ".

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

CLASSE DE SIXIEME .... **16,50 F**

Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative encartée).

Ce disque a été réalisé à l'intention des PROFESSEURS *et des* ÉLÈVES *pour l'enseignement musical (Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la Musique).*

Véritable *répétiteur*, le « MONITEUR MUSICAL » sera toujours à la disposition de chaque élève pour l'étude sonore des leçons d'Education musicale.

Les leçons sont séparées de deux en deux par un interplage, pour un repérage facile. Chacune de ces parties enregistrées comporte plusieurs exemples typiques constituant une progression soigneusement étudiée, dosant logiquement les acquisitions qui aboutissent à une *connaissance rationnelle et culturelle*, base de toute Education musicale nécessaire aux élèves.

Suivant la progression du programme officiel, la classe *de 6e* ajoute l'étude des *instruments de l'orchestre* en se basant sur l'*identification de leur timbre* et leur *classement par catégorie.*

Cette connaissance des instruments est complétée par les gravures de l'*iconographie* accompagnant chaque solfège.

Afin de ne pas distraire les élèves pendant l'audition des différents exercices, *tout commentaire parlé* a été volontairement exclu de l'enregistrement : les explications nécessaires seront données par le professeur, et les élèves pourront les retrouver au cours de leur étude individuelle, dans la *notice accompagnant* chaque disque.

Ainsi se trouve réalisée une Education musicale complète faisant appel aux *méthodes actives audio-visuelles* susceptibles d'éveiller l'intérêt, la sensibilité et l'intelligence artistique.

CLASSE DE CINQUIEME .... **16,50 F**

Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative encartée).

Aux instruments de l'orchestre symphonique moderne présentés dans le disque, classe de 6e, viennent s'ajouter des instruments utilisés plus particulièrement à l'époque du Moyen Age : vièle à arc, flûte à bec, tambourin, petit orgue, trombone (sacqueboute), cromorne.

Un grand nombre d'exemples musicaux de cette période, notés dans le « solfège vocal », classe de 5e, sont enregistrés dans ce disque (chants grégoriens, conduits, motets, danses du Moyen Age, chansons de trouvères, chansons populaires).

CLASSE DE QUATRIEME .... **16,50 F**

Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative au dos de la pochette).

Ce disque comporte *34 Exemples musicaux*, choisis dans le programme d'histoire de la musique (de la Renaissance à la Révolution). Tous ces extraits enregistrés sont *notés dans le Solfège Vocal*, classe de 4e, et permettent l'étude *des grandes formes musicales* de l'époque classique.

L'initiation aux timbres des instruments de l'orchestre, commencée dans le « MONITEUR MUSICAL », classes de 6e et de 5e, se trouve complétée dans le disque de 4e, par l'enregistrement d'instruments nouveaux (épinette, orgue, clavecin, viole de gambe).

LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES de C. et Y. VOIRPY

CLASSE DE SIXIEME .... **5,00 F**

Etudes des instruments - Etude de l'orchestre symphonique - Antiquité.

CLASSE DE CINQUIEME .... **5,00 F**

Révision des instruments - Groupes instrumentaux et vocaux - Moyen Age et Rennaissance.

CLASSE DE QUATRIEME .... **6,00 F**

Musique aux XVIIe et XVIIIe siècles - Les grands compositeurs - Les formes musicales.

- *Vous trouverez dans ces cahiers de nombreuses références au Solfège vocal et au Moniteur musical.*
- *Une utilisation pratique de l'Iconographie incluse dans le Solfège vocal et le Solfège par les textes.*
- *Un cahier de musique incorporé à l'ouvrage et contenant des pages de papier à musique et des pages rayées ordinaires pour toutes les activités de l'année.*
- *Des fiches sur papier fort où peuvent être rapidement consignées les indications relatives à une œuvre, ses thèmes, etc.*

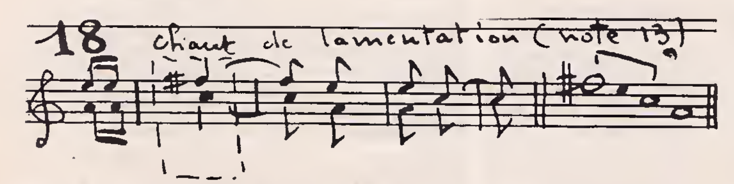
LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (VIII)

par J. NAHOUM

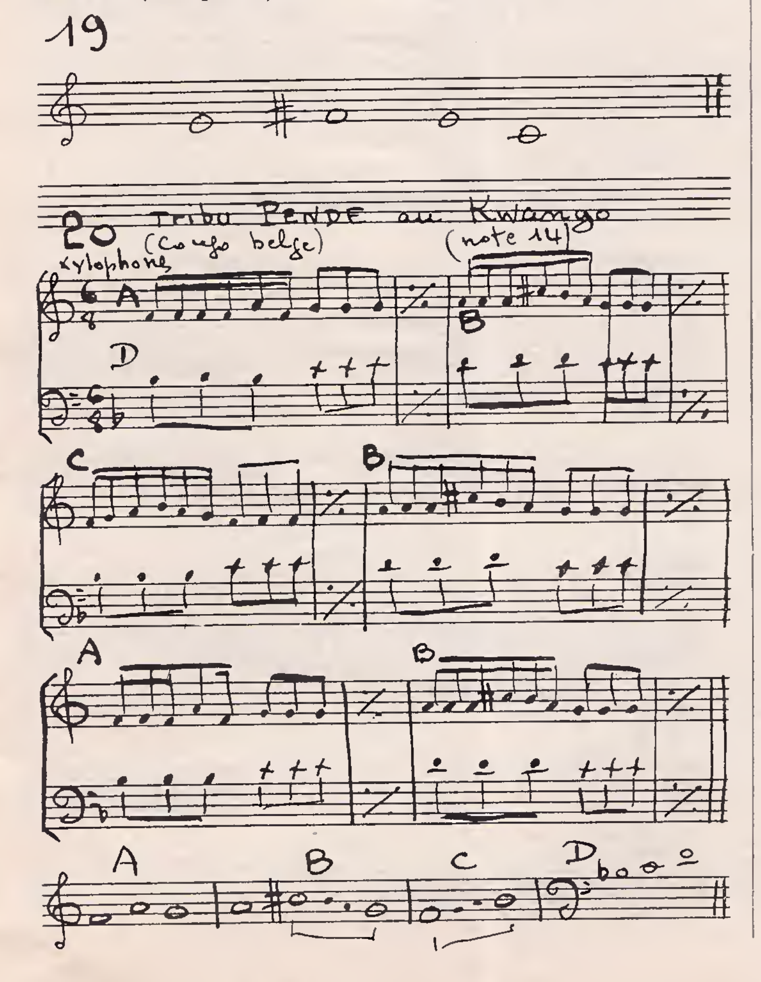
Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

Il est une tribu, dans le Centre-Afrique (Congo-Nil), la tribu Azande, étudiée par Giorgetti (note 12), où nous avons rencontré quelques-uns des exemples les plus frappants de triton, soit sous la forme de tétracorde à triton, soit sous la forme de quinte diminuée, et utilisés chaque fois dans des circonstances très particulières : plaintes, mort, chant funèbre, musique pathétique, lamentation, comme l'exemple, malheureusement trop court, et dont nous donnons les paroles en italien **(exemple 18)** :

« Gurmgbye uccello che raspi
Tu non sei mio parente
Ch'io **piange** per te. »



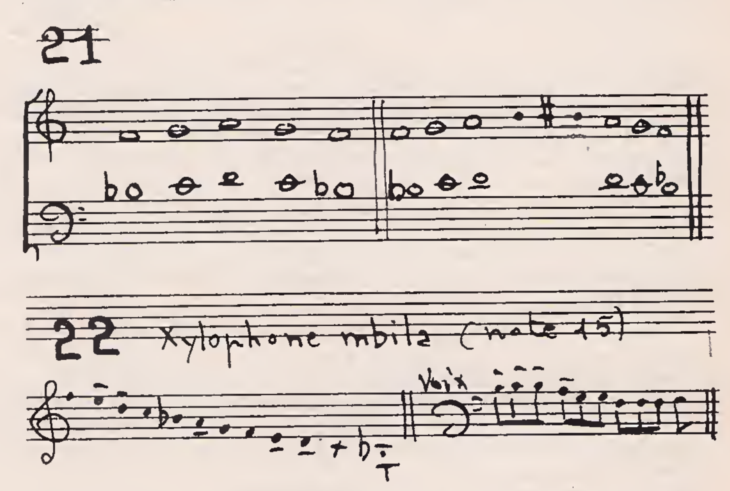
On voit ici la formation d'un tel tétracorde à triton : une seconde majeure au-dessus du mi et une tierce majeure au-dessous : **(exemple 19)**.



Au Congo belge, dans la tribu Pende, région Kwango, la tierce majeure est à la base de la formation de l'échelle tétracordale de triton dans cet exemple pour xylophones relevé par J.-N. Maquet **(exemple 20)**. « Madimba : Kapumba ya ngombo (chant du féticheur) : xylophone à 17 touches formant clavier libre et muni de calebasses présentant des membranes vibrantes. Le morceau Kapumba comporte des variations et se joue lors de la danse du féticheur recherchant la cause d'un décès ». Ici, triton = mort, rite.

M. Maquet analyse ainsi l'échelle de cet exemple (voir **exemple 21**). Il ne me paraît pas que cette analyse donne une notion très exacte de la mélodie du point de vue structurel. L'analyse que nous donnons **(exemple 20)** nous paraît plus conforme à la vérité. En tout cas, il est indéniable qu'un échelle à triton est présente ici, alliée une nouvelle fois à un rythme ternaire, à l'idée de la mort, à un rite précis.

Chez les Chopi du Mozambique, un tétracorde à triton en rythme ternaire, avec un xylophone accordé en mode de fa sur si bémol; on remarquera tout de même ici une notation approximative (si, un peu bas; mi, ré, la, un peu bas au xylophone) (note 15, **exemple 22**).



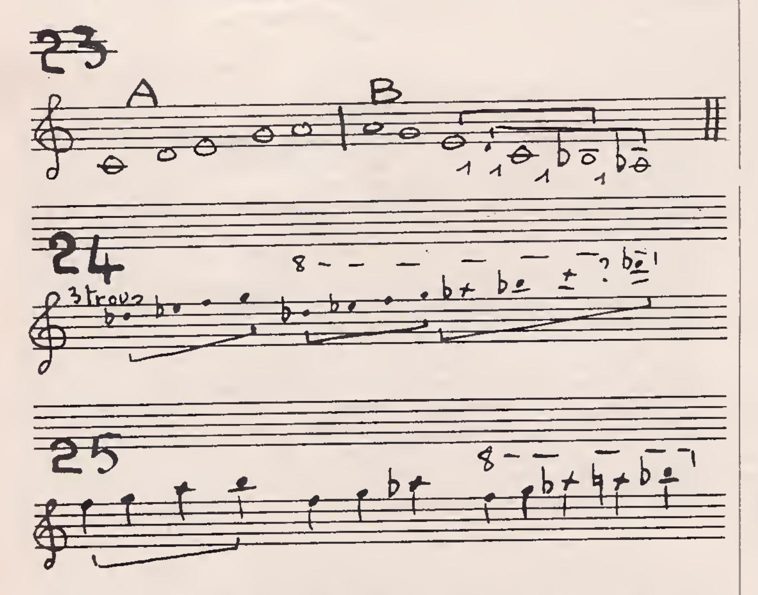
On voit souvent apparaître chez les noirs d'Afrique, au cours d'un chant en pentatonique conforme au cycle des quintes, des sons absolument étrangers, formant une sorte d'embryon de gammes par tons entiers, rappelant l'accord de certains xylophones; c'est le cas **(exemples 23A** et **23B)** pour la danse de circoncision de la tribu Babira de la forêt d'Ituri au Congo ex-belge qui chantent en pentatonique **(exemple 23A**, note 16); brusquement apparaît un si bémol tenu une blanche, puis un la bémol. Il se produit un effet de surprise : la tonalité paraît tout à coup noyée (souvenons-nous des mêmes exemples à Florès). Il s'agit donc ici d'une échelle irrégulière d'aspect passager où l'« effet triton » existe indéniablement.

Il nous faut mentionner maintenant, à la fin de ce chapitre sur le tétracorde à triton, un certain nombre d'instruments, des flûtes en général, qui donnent, ou un simple tétracorde à triton, ou une gamme heptatonique à triton, qui a déjà été relevée par Galpin dans son livre sur Sumer.

Dans Kirby (note 17), nous trouvons une flûte traversière

appelée Umtshingosi, chez les Swazi, près du Mozambique : « C'est la flûte en roseau du temps des moissons. Elle est ouverte à l'extrémité opposée à l'embouchure. Elle a quelquefois trois trous, le plus souvent deux » (**exemple 24**).

Chez les Zoulous d'Afrique du Sud, une flûte dont les quatre premiers sons font entendre un tétracorde à triton : c'est la flûte Igemfe (**exemple 25**, note 18).



Enfin, un dernier exemple, extrêmement caractéristique, est fourni par la flûte de Pan de la tribu des Mbun au Congo belge, à l'est de la rivière Kwilu :

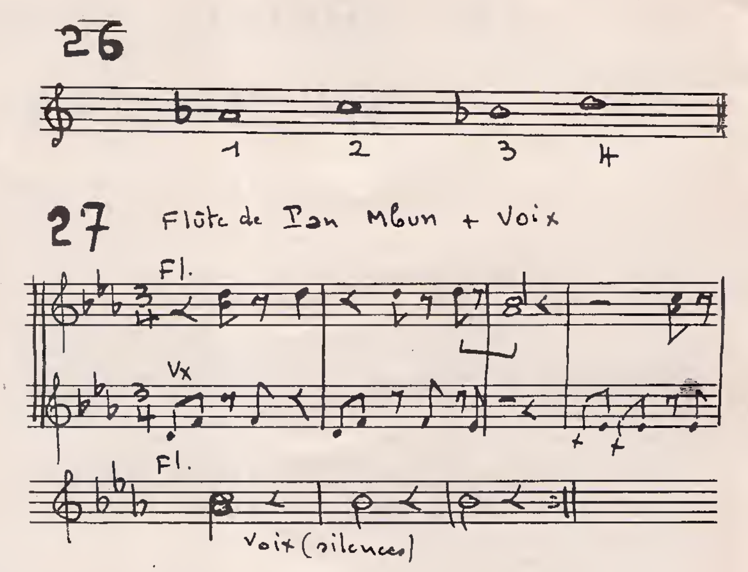
« Plusieurs flûtes droites rassemblées par des liens forment une flûte de Pan. Leurs composantes sont de simples tubes de roseau de longueurs différentes et dont l'embouchure est taillée en bec. La succession des tubes ne respecte pas forcément l'ordre de la gamme. Nous en avons rencontré chez les Mbun à l'est du Kwilu, qui donnaient les sons suivants » (note 19, **exemple 26**).

...« L'exécutant mêlait le chant aux sons de l'instrument, produisant ainsi un morceau de type tyrolienne. Le yodel est bien connu des populations primitives. Mais, à notre connaissance, il n'a jamais été signalé chez les Bantous du sud du Congo » (note 19).

J'aurais à ajouter que l'accord de cette flûte de Pan 1-2 = tierce majeure, 3-4 = tierce majeure à un ton au-dessus, me fait penser au fameux druri-dana du sud de l'île de Nias. Il aurait fallu d'autres exemples que celui que nous donnons ici pour savoir si le triton a véritablement un rôle structurel dans la musique jouée par ces flûtes. Une fois de plus, nous en sommes réduits aux conjonctures, mais l'accord est tout de même assez caractéristique pour être cité (**exemple 27**).

Puisque nous venons de parler de la tierce majeure, qui est souvent à la base du mode de formation du triton, et ceci, particulièrement en Afrique, nous allons exposer maintenant les diverses hypothèses de la formation de ce triton, et aussi du caractère de ce triton. Voici l'analyse que nous propose Brandel :

« Une qualité d'intensité et d'attente (« suspense ») se fait sentir (ce que la pensée occidentale allierait à l'accord non résolu) dans un certain type de mélodies construit sur le triton (c'est-à-dire la quarte augmentée). L'effet est tout à fait celui d'un mouvement et d'une anticipation incessants qui ne se terminent jamais d'une manière satisfaisante, comme si un excitant prélude de théâtre continuait indéfiniment, bloquant l'arrivée du rideau de mise en scène. Sans aucun doute, ces mélodies impressionnent l'auditeur occidental comme étant plus **chargées d'émotion** que les autres » (note 20). « Actuellement, il n'y a pas de raison d'admettre que, pour chaque structure, chaque style apporte avec lui quelque chose de vital à l'interprète et à l'auditeur indigène. Néanmoins, il semble qu'il y ait une **qualité innée au triton** (note 20) qui implique une **dramatique et vigoureuse**
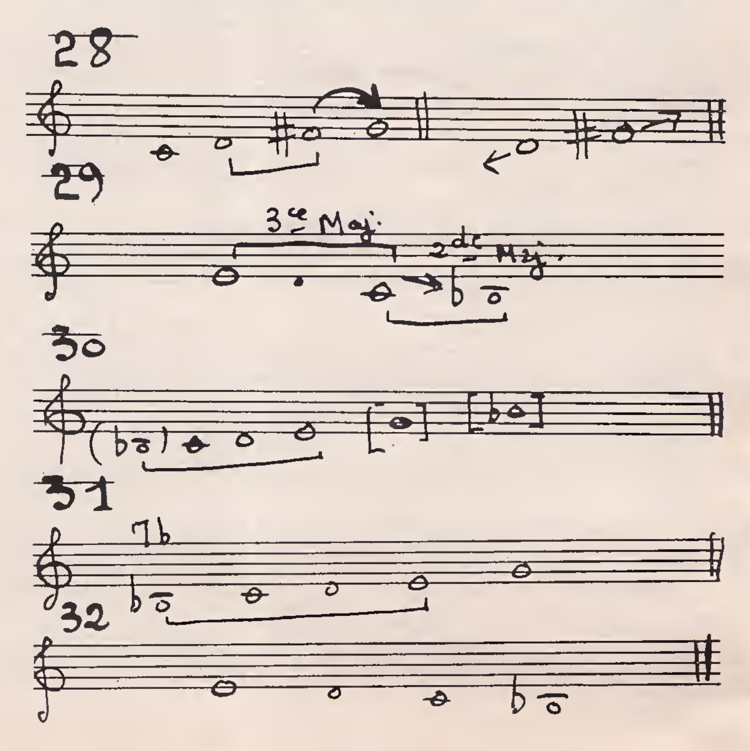


tension (note 20), et la connexion possible entre la « Central African » extrovert « art-expression » et la **large influence de cette mélodie-type** ne devrait pas être ignorée » (notes 20 et 21).

« Ces mélodies à triton semblent suggérer deux possibilités concernant leur genèse : en premier lieu, un motif de base de tierce majeure, dans son développement vers le pentacorde, se rattache à la quinte au moyen de la quarte augmentée, par exemple (**exemple 28**) comme le pièn chinois.

« Cette possibilité est illustrée par un autre groupe d'exemples donné plus loin. Ce dernier groupe, cependant, ne met pas en valeur le triton, ni mélodiquement ni harmoniquement, et l'effet n'est pas le même que dans les exemples donnés auparavant, dans lesquels la quarte augmentée n'est pas traitée comme une note de passage mais assume un rôle vital dans le mouvement mélodique.

« La seconde et plus forte possibilité est l'extension du motif de base de tierce majeure vers le bas par une seconde majeure : (**exemple 29**).

« Superficiellement, les deux explications apparaissent identiques, puisque dans les deux cas, une seconde majeure est



ajoutée aux différentes terminaisons d'une tierce majeure, mais les forces de l'échelle sont différentes. La note la plus élevée du triton n'est pas considérée comme une note de remplissage ou de passage dans la seconde interprétation, mais comme une note structurelle importante, la tierce de l'échelle dans une structure hypothétique telle que celle de **l'exemple 30.**

« Ceci justifierait la grande importance du triton dans les exemples donnés. En pratique, la structure supposée est, bien entendu, renversée : le 7 bémol apparaît en bas, c'est-à-dire : **(exemple 31)**, de telle sorte que nombre de ces mélodies se meuvent en bas vers le 7 bémol : **(exemple 32).**

« Dans tous les exemples de triton, sans exception, le 7 bémol, aussi bien mélodique qu'harmonique, ressort comme un point vital.

« Comme il est à peine nécessaire de le dire, une fonction harmonique du 7 bémol, comme son principal abaissé, ne devrait pas être impliquée dans la discussion précédente. La tonalité n'est pas non plus conductrice dans cette musique et n'a pas le caractère de progression d'accord » (note 22).

Ce dernier texte nous amène à la deuxième modalité d'apparition du triton, d'ailleurs très voisine de la précédente, le système pentatonique à base de tierce, que nous étudierons dans un prochain article.

(A suivre.)

12. Filiberto Giorgetti, Musica Africana, ED. NI. Via Meloncello 3/3 Bologna.
13. Ibid., p. 69.
14. J.N. Maquet, Note sur les instruments de musique congolais, édité par l'ARSOM, 80 A, rue de Livourne, Bruxelles 5.
15. P.R. Kirby, Musical Instruments of the native Races of South Africa; reprinted (Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1953). Première édition : 1934 : Oxford University Press. London. Humphrey Milford - p. 65.
16. Brandel, op. cit., Transcription N° 6.
17. Kirby, op. cit., p. 126.
18. Ibid., p. 127.
19. J.N. Maquet, op. cit., p. 30.
20. C'est nous qui soulignons.
21. Brandel, op. cit., pp. 64-65.
22. Ibid., pp. 64-65.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DU MANS

Des concours sur épreuves sont ouverts à Paris, pour le recrutement de trois professeurs de clarinette, flûte, contrebasse et solfège pour le Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique du Mans aux dates respectives suivantes :

— Clarinette : 10 mai 1966.

— Flûte : 11 mai 1966.

— Contrebasse et Solfège : 12 mai 1966.

Les candidats doivent adresser leur demande au plus tard dix jours avant la date fixée pour le concours.

Echelle indiciaire brute : 300-585.

Pour renseignements complémentaires, s'adresser : Mairie du Mans - Secrétariat Général.

VILLE DE BESANÇON

UN CONCOURS POUR LE RECRUTEMENT D'UN PROFESSEUR DE CONTREBASSE ET SOLFEGE (12 heures de cours hebdomadaires) est ouvert au Conservatoire de Musique, de Danse et d'Art Dramatique de BESANÇON.

Date des épreuves : 6 juin 1966.

Dépôt des candidatures jusqu'au 31 mai 1966 inclus.

Pour tous renseignements, s'adresser à Monsieur le Directeur du Conservatoire, place de la Révolution - 25 - BESANÇON.

CONCOURS INTERNATIONAL MARGUERITE LONG - JACQUES THIBAUD

Le Comité Directeur du Concours International Marguerite Long - Jacques Thibaud, réuni sous la présidence de M. Jacques Jaujard, Secrétaire Général des Affaires Culturelles, membre de l'Institut, vient d'arrêter les dates du prochain concours.

Les épreuves se dérouleront à Paris du 5 au 10 juin 1967, pour le violon, et du 11 au 17 juin 1967 pour le piano.

N.B. - Tous renseignements peuvent d'ores et déjà être demandés au Secrétariat du Concours.

Secrétariat Général : Salle Gaveau, 45, rue La Boétie, Paris-8e. Tél. : 359-25-22.

REABONNEMENTS

Changements d'adresse, d'état civil

Pour nous permettre une meilleure organisation des envois de la Revue, nous prions instamment nos lecteurs de bien vouloir se conformer aux prescriptions suivantes en ce qui concerne le renouvellement de leurs abonnements :

— Chaque bande d'envoi, ou enveloppe, porte en tête des noms et adresses une indication : **janvier, février, mars**, etc...

— Cette indication signifie que le numéro portant la même indication de mois est le dernier numéro de l'abonnement.

Afin d'éviter une interruption momentanée dans le service de la Revue ainsi que des lettres de rappel dont le coût est très élevé, veuillez, s'il vous plaît, procéder aussitôt que possible, après réception de ce dernier numéro, au renouvellement de l'abonnement, soit par chèque bancaire, soit par versement à notre C.C.P. 1809-65 PARIS.

Tous les mois des numéros nous reviennent avec une des mentions postales suivantes : **parti sans laisser d'adresse, inconnu à l'adresse indiquée.**

Avisez-nous sans tarder de tout changement.

Joignez la dernière bande et 0,75 F pour frais de cliché.

Indiquez ancienne et nouvelle adresse.

Nouveauté

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN COULEURS

Collection de compositions originales en 4 couleurs, format 27 × 34, papier premier choix, divisée en séries de 7 planches.

Chaque **planche** représente un instrument, ses dimensions, la silhouette du musicien, les costumes indiquant l'époque où la structure de l'instrument est devenue définitive.

Les 7 planches de chaque série possèdent chacune une teinte de fond différente.

Par sa précision technique, par la qualité artistique de sa réalisation due à **H. Barret**, par la diversité des couleurs, cette collection compose un incomparable ensemble de documentation et de décoration.

Les Cordes — Le Violon - L'Alto - Le Violoncelle - La Contrebasse - La Harpe - La Guitare - La Guitare électrique.

Les Bois — La Flûte - Le Hautbois - La Clarinette - La Clarinette basse - Le Saxophone ténor - Le Saxophone soprano - Le Basson.

Les Cuivres — Le Cor - La Trompette - Le Cornet - Le Bugle - Le Trombone - Le Tuba - Le Saxhorn alto.

Chaque planche (1 instrument) .... **4,10 F**

Les mêmes en livrets sur papier glacé, pour Découpages Scolaires, avec explications de Madame **Charnassé,** format 12 × 18, en une seule couleur.

Chaque livret contenant une série : Cordes, Bois, Cuivres, le livret ...... **2,00 F**

Hors série : Disposition habituelle de l'orchestre, planche double format 34 × 53.

Autres séries en cours de parution.

Ces diverses séries, actuellement sous presse, réalisées par **H. Barret, M. Garachon** et **M. Saufnai,** comprendront également chacune sept planches :

LA PERCUSSION - LES INSTRUMENTS ANCIENS
LES INSTRUMENTS EXTRA-EUROPEENS - LES INSTRUMENTS ANTIQUES
LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES
LES GRANDS DU JAZZ, etc.

ALPHONSE LEDUC, EDITEUR
175, rue Saint-Honoré, PARIS (1er) - Tél. : 073-12-80 et 073-48-61 - Chèques Postaux Paris 1198

Editions HENRY LEMOINE et Cie

TRInité 09-25 17, RUE PIGALLE - PARIS-IXe C.C.P. Paris 54-31

CORNET (R.) ET FLEURANT (M)

LE SOLFÈGE VOCAL

Cet ouvrage s'inspire des principes d'éducation tout en faisant la part des méthodes traditionnelles éprouvées. Il s'appuie toujours sur les possibilités vocales des élèves aux différents âges de la scolarité.

CLASSES DE 6e des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... **4,40 F.**

158 Exercices de solfège et de chants à une ou plusieurs voix ; 28 Chants à une ou deux voix pouvant servir à l'étude méthodique du pipeau et de la flûte douce.

Une iconographie en 6 planches comprenant 27 gravures illustrant l'histoire de la musique dans l'antiquité.

Une iconographie en 6 planches représentant à une même échelle les intruments de l'orchestre symphonique ainsi que les principales dispositions de cet orchestre, sous forme de plans.

CLASSES DE 5e des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... **4,40 F.**

70 Exercices de solfège avec paroles à une, deux ou trois voix sur des chants folkloriques français et étrangers et des œuvres du Moyen-Age (Chants grégoriens, chansons de trouvères et de troubadours etc...).

107 Exercices de solfège inédits ou extraits de chants populaires et d'œuvres médiévales (Motets rondeaux, virelais, balleries, estampie, etc...).

23 Leçons de théorie élémentaire conforme au programme d'éducation musicale des classes de 5e.

Une bibliographie indiquant les titres, auteurs et éditeurs des ouvrages contenant les chants présentés dans le solfège.

Une discographie d'œuvres du Moyen-Age, dont la plupart ont servi d'exemples pour les exercices de solfège.

Une iconographie en 12 planches, comprenant 43 clichés tirés de manuscrits authentiques, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

CLASSES DE 4e des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... **4,40 F.**

95 Exercices répartis en 19 Leçons comprenant des exercices à une, deux, trois et quatre voix, avec ou sans paroles, empruntés au folklore européen et aux œuvres des grands maitres de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Ces exercices conçus en coordination avec les différentes disciplines de la classe (histoire, géographie, littérature, langues vivantes) sont une illustration concrète du programme d'histoire de la musique.

Chaque leçon comprend les principes de théorie nécessaires au développement du programme d'éducation musicale ainsi que des éléments simples d'harmonie et d'analyse permettant de développer la compréhension musicale et le sens artistique des élèves.

Un complément de 38 exercices, fragments d'œuvres célèbres permettant de suivre l'évolution des différentes formes musicales des époques étudiées (fugue, suite, sonate, opéra, etc...).

Une discographie donnant les références des 67 œuvres enregistrées dont les fragments sont reproduits dans le solfège.

Une iconographie de la Renaissance à la Révolution en 12 planches comprenant 62 clichés et permettant comme pour les classes précédentes l'illustration d'un cahier d'histoire de la musique.

CLASSES DE 3e des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... **4,40 F.**

48 exercices de solfège avec ou sans paroles à 1 ou plusieurs voix empruntés au folklore français et aux œuvres des grands maitres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles.

16 chapitres de théorie, d'analyse ou d'harmonie élémentaires.

6 chapitres présentant des exemples supplémentaires extraits d'œuvres des grands maîtres pour l'illustration de l'histoire de la musique :

La Révolution et l'Empire - Le Préromantisme - Le Romantisme - L'Art lyrique au XIXe siècle - Les Ecoles étrangères et françaises fin XIXe et XXe siècles.

Une discographie donnant les références des œuvres enregistrées (fragments reproduits dans le solfège).

Une iconographie en 12 planches comprenant 67 clichés de la Révolution à nos jours, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

Chaque iconographie vendue séparément . **3 F.**

CLASSES DE 2e *Le Solfège par les textes*, complément des classes de 6e et de 5e du « Solfège vocal » **3 F.**

37 chants et exercices de solfège à une ou plusieurs voix illustrant l'histoire de la musique de l'Antiquité et du Moyen-Age (complément des classes de 6e et de 5e du solfège vocal).

Une iconographie de 21 clichés en 4 planches, relative aux mêmes périodes.

CLASSES DE 1ere *Le Solfège par les textes*, complément des classes de 4e du « Solfège vocal » ... **3,80 F.**

50 chants et exercices de solfège à une ou plusieurs voix illustrant l'histoire de la musique de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles (complément des classes de 4e du solfège vocal).

Une iconographie de 28 clichés en 6 planches, relatives aux mêmes périodes.

Chaque iconographie vendue séparément . Classe de 2e ...... **2,20 F.** Classe de 1ere ...... **2,50 F.**

Des mêmes auteurs

L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE

CLASSES DE 6e, 5e, 4e et 3e | Livre de l'Elève, chaque **2,20 F.**
Livre du Maître, chaque **3,80 F.**

Ces ouvrages rigoureusement parallèles au solfège vocal facilitent l'éducation rythmique, mélodique et harmonique de l'oreille grâce à des exercices méthodiques et gradués très variés dans leur forme.

Leur présentation nouvelle sur le cahier de l'élève permet le plus grand nombre d'exercices dans le minimum de temps.

LES EDITIONS OUVRIERES

12, avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

C.C.P. PARIS 1360-14

Paul PITTION

LE

PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie - Solfège - Chant

Fascicule I	*Fascicule II*
20 leçons	20 leçons
très simples	simples
46 chants	47 chants
et exercices	et
avec paroles	canons

LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 années

à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re Année : classes de 6e — 2e Année : classes de 5e
3e Année: classes de 4e — 4e Année : classes de 3e

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire)

LIVRE UNIQUE DE

DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves

---

Félicien WOLFF

Deux Cents Dictées Musicales

progressives, degré moyen

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques)
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques)

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

« *L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous*

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples .

Editions Jean JOBERT

44, RUE DU COLISÉE · PARIS 8e · ÉLY 26-82

Enseignement

Noël-Gallon. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Cours complet de Dictées musicales en 6 volumes à une, deux, trois, quatre parties et dictées d'accords.
Solfège des Concours en 7 volumes avec et sans accompagnement.

Jean Déré. Professeur au Conservatoire de Paris.
Le Gradus des 7 clés en 3 volumes avec et sans accompagnement.

Jules Granier **Solfège manuscrit** 24 leçons à changement de clés avec accompagnement.

Albert Landry. **Excelsior-Méthode** pour piano élémentaire, théorique et pratique, en 24 leçons.

André Marescotti. - **Les instruments d'orchestre**, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne

Vient de paraître :

Etienne Ginot. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto.



DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 — Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

Publicivit : 3 bis, rue de la Sablière - Paris-14e — Dépôt légal : 2e Trimestre 1966 — Directeur gérant : A. Musson